

# KULTURA ÉS TUDOMÁNY

## BEVEZETÉS A ZENETÖRTÉNETBE



FRANKLIN-TÁRSULAT BUDAPEST

# BEVEZETÉS A ZENETÖRTÉNETBE

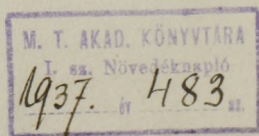
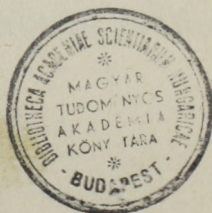
ÍRTA

SZABOLCSI BENCE

FRANKLIN-TÁRSULAT BUDAPEST



114965



FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.



## ELSŐ KÖNYV.

### Rendszerek és problémák.

#### I.

*Zene, elmúlás, idő, történelem.* Az emberi élet legérzékenyebb pontjai azok, melyeken az idő múlása közvetlenül érezteti velünk hatalmát. Benyomásaink sápadnak, foszlanak, módosulnak; mindenfelől szakadatlan változás övez. Hol van megállás ebben a hullámozó áradatban? A zene, jobban, mint bármi más, beletartozik a hömpölygés és változás e birodalmába. Csak időbeli határai vannak, egyebe sincs, mint története, egyetlen kiterjedése az elhangzás, a kifejlés. Van-e halandóbb, van-e buborékszerűbb, mint egy dallam? Bizonyára nincs; minden, ami zene, eleve összeforrott az elmúlással.

Mégis, az emberi öntudat, mely szakadatlan harcban áll idővel és halállal, a zenét sem engedi szétfoszlani, erővel bevonja a rendezett élet határai közé, tagolja, megrögzíti, teljes birtokára vágyik. A hang úgy alakul zenévé, ahogyan az idő történelemmé: emlékezünk rá s emlékezetünk által adunk neki formát. Magunk teremtyük a korlátot, melybe szédülés nélkül megkapaszkod-



hatunk. Minden szabadon áradó folyamatnak tagolt értelmet ad az a periódikus hullámmás, melynek révén emlékezni tudunk reá ; *ismétlődést* fedezünk fel benne és egymást magyarázó, *összetartozó* elemeket. Az egyszólamú zene csak az egymásutánt ismeri, de a többszólamú már abból az idő-érzékből fakad, melyben az «egymás mögött», az *egyszerre* is szerepet játszik. S nem ugyanezek az ösvényeken botorkál-e a történész is a szálló idő nyomában? *Egyszerre* és *egymásután* az ő jelzavai is ; ismétlődés és kapcsolat teremt az ő számára is rendszert a rendszertelenben. Történész és zenész egyazon lélektani pillanatban születnek : a felderengő *emlékezés* pillanatában.

Aki emlékezni tud, megismerte a halhatatlanság titkát. Addig-addig választ ki, addig mintáz új meg új alakzatokat, addig kényszeríti ittmaradásra az elmúló hangot, míg egy napon rádöbben : van-e maradandóbb, mint egy dallam? Hiszen az emberi öntudatnak sokféle fegyvere van az elmúlás ellen vívott harcában. A nyugati ember lázasan jegyezgeti, írásba köti a zene «kézzelfogható» életét, a hangot, a közlést, az előadást ; a keleti ember az öntudat mélyébe ágyazza, amit félt a pusztulástól : megszabja a zene «láthatatlan» életét, a dallamhagyományt s ezzel meghatározza, mire kell emlékezned.

*Emlékezés, hagyomány, zenetörténet.* És ez a mindennél hatalmasabb fegyverünk, az emlékezés, már magában a zenei forma születésében főszerepet játszik. Mondottuk : az ismétlődést, elemek visszatérését, a tisztán időbeli alakzat kibontakozását az a teremtető emlékezet szabályozza, mely az elhangzás pillanatában nemcsak felszív és meg-



ért, hanem együttal formába önt. Csakhogy maga a zenei forma is hamar elhangzik; felidézésére, újraöntésére ismét meg ismét az emlékezethez kell fordulnunk. És mert nemcsak a forma, hanem a teljes formavilág, nemcsak egy dallam, de ezer dallam, nem egy sajátosság, de egy egész stílus is elhangzik az időben és időhöz van kötve: a zene teljes életét emlékezésünk szabályozza.

Mit jelent s mire képes az emlékezet? A mult felidézése nem passzív védekezés, hanem az élet minden területén aktív alakító erő, minden folytatás alapfeltétele. Leghatalmasabb persze az *ösztönös* emlékezés, egyes ember és közösségek életében egyaránt. Az alkotó ember *így* tér vissza alapvető élményeinek mind hívebb és teljesebb megformálásához; a nemzet *így* ragaszkodik a maga legsajátosabb hangjához és különleges formáihoz, a világnak ahhoz az egyedülálló képéhez, mely benne, és így csak őbenne él; s a teljes emberi közösség *így* hajlik vissza időnként régen elhangzott ígékhez, rombadólt szentélyekhez és eltemetett kultúrákhoz, a nélkül, hogy tudná.

Mikor már tudja, mihez tér vissza, vagy úgy hiszi, hogy vissza kell térnie — mikor az öntudatlan formákba belejátszik a szándék, mely az ösztönt immár szabályokkal idomítja, társadalmi úton formálja, rendszerezi, rögzíti, írásbafoglalja: kialakulóban van a *kötött*, megformulázott hagyomány. Az ösztönös hagyomány persze itt is mindig erős s talán a kötött hagyomány is csak addig élhet, míg mögötte ösztönös ragaszkodás él a multhoz. A kötött hagyomány művei azonban láthatóbbak s jelentőségük egyenesen felmérhetetlen a történész, az emberi öntudat kutatója számára, akinek elsősorban épp ez a mű, a



kötött hagyományok élete tűnik szemébe. Szabály, liturgia, iskola, társulat és intézmény sokkal láthatóbb módon irányítják az életet, hogyszem jelentőségük felől kétség lehetne; az öntudatos kultúra velük születik s bennük hal meg, a szűkebb értelemben vett történelemnek ők a tárgyai.

Mégis, ez a tulajdonképpeni történelem csak keskeny, fényjárta sáv két homályos végtelenség, az ismeretlen előzmények s az ismeretlen folytatás között. Az emlékezés nem az öntudattal kezdődik s nem vele ér véget; eszméletünk egyetlen világos epizód életünk történetében: előtte és mögötte köd gomolyog. A mellett a hagyományok életében csak töredékesen mutatható ki az öntudat jogfolytonossága; az öntudatos hagyomány hiába lép közbe szabályozólag vagy nevelőleg, az öntudatlan hagyomány tekervényes utakat választ, váratlanul kihagy vagy felbugyog, néha a föld alatt bujkál tovább. A folytatás láncá nem mindig követhető, sokhelyütt találgatni kell, hova tűnt és merre fut tovább; s tovább fut-e egyáltalán? A népköltészetben például, akár az írott irodalomból «száll alá», akár önmaga terem, mindig az öntudatlan hagyományok öltének testet.

De így vagy úgy, kötötten vagy kötetlenül, ösztönösen vagy öntudatlan, a hagyomány jelentése végeredményben *egy*: az ember félelmes küzdelme a halállal, káosszal, széthullással. És a zene voltaképp e küzdelem során kezd elhelyezkedni az emberi élet keretei között, most kezdi felolteni az élet ritmusát, részévé lenni az emberi sorsnak. Nemcsak a mindenség titkos képlete, ahogyan a legrégibb kultúrák értelmezték, hanem érzelmeink, harcaink tükre is, anyag, melyet

formálunk, mesterség, melyet el kell tanulni, hatalom, amelyre jogunk van.

Bizonyos : a zenetörténelmi gondolkodás mindenütt akkor kezdődik, mikor az emberi élet törvényei kiterjesztik hatalmukat a zenére, mikor a muzsika végérvényesen az emberi összefüggések tagjává lett. A zenetörténet mint eszme és mint diszciplína, e két véglet között helyezkedik el : akkor bontakozik ki, mikor a zene megszűnt az Ég misztikus ajándéka, az őselemek testvére lenni s addig terjed, ahol az alkotó ember titkai kezdődnek, ahol az egyéniség különös, a korszak közös törvényeiből kiszámíthatatlan belső törvényei veszik át a szót. Minden látható eredmény, általános nyelv, öntudatos fejlődés, zengő forma, meghódított kifejezőeszköz, harcok mozgalom e két határvonal közt virul ki és hervad el ; két homályos űr között keskeny világos sáv az emberi felismerés, a gondolat rendszere számára : ez a zenetörténet helyzete. De láttuk : nemcsak az övé hanem minden tudományé s a teljes emberi öntudaté is.

*A zenetörténet születése.* Hogy ilyen későn, a többi történelmi tudományoknál később születik meg, az nem abból ered, mintha a zene, művészet létre, fiatalabb volna a többi művészetnél (mert hiszen valójában nem is fiatalabb), hanem abból, amit a kétféle hagyományról mondtunk. A zene élete túlnyomórészt az öntudatlan hagyományok birodalmába tartozik ; az emberiség oly soká élni tudt vele ösztönös szabadsággal, levegő és világosság módjára, hogy aránylag későre jutott az idő, míg felmérésére és kivált történeti «elhelyezésére» gondolni kezdett, amíg egyáltalán a

zenéből mint életfunkcióból vagy varázslatból különleges, bonyolult jelenés: «művészet» vált. A zenetörténet így is ott ébred fel, ahol minden történelem: ahol a megmentés és az eltemetés vágya egyszerre, különös vegyületekben fogják el az emberi lelket. Mikor a múlt felölti az aranykor fényét és homályát, egyszerre közel és messzire kerül — olyan közel, hogy példálózhatunk vele és mintául állíthatjuk a romlott jelenkor elébe, s oly messze, hogy immár kíváncsiak vagyunk rá s nem egészen hiszünk benne. Az ilyen percek olyankor köszöntenek ránk, mikor az idő múlása egyszerre érezhetővé válik, mikor fordulópontok, válságok zavarják meg életünk nyugalmas folyását. A múlt kezd kiesni hatalmunkból; utána kell nyúlnunk, de hogyan? Ez nyugtalanítja azokat a kínai és görög írókat, akik először hivatkoznak a régi jobb időkre a korcs modern zenével szemben, akik először kanonizálják a hagyományt vagy azt, amit hagyománynak hisznek. És akkor is ez a nyugtalanság, a leszámolás és szembefordulás izgalma van a levegőben, mikor Boëthius és Alkuin erőfeszítései ellenére kiderül, hogy nem vagyunk többé görögök, hogy az antik világból végérvényesen tegnap lett s ezért, épp ezért, tisztázni kellene már, mit veszünk át dereglyénkre az ókori tudomány elsüllyedő hajójából és mit nem. A tisztázás persze nem olyan egyszerű, mint eleinte gondoltuk; tudnunk kellene, mi is az az antik világ, hol kezdődik Athén és Róma, és hol kezdődünk mi magunk, európai nemzetek. Mire azonban a Diffinitorium-ok, Dodekachordon-ok, Musica practica-k, Musurgiák, Syntagmák, Clavis-ok és Historische Beschreibung-ok elkészülnek, mire az első nagy kompendiumok és lexikonok dadogó választ



adnak az európai zene elméleti, rendszerbeli és összefüggésbeli kérdéseire, az *első* kérdésekre : elmúlt a 17. század is s az antik zene világa már annyira elmosódott, hogy felfedezését előlről kell kezdeni. Hiába hivatkoztunk rá harciasan 1600 táján, az opera vajudásakor, hiába akartuk nevében felperzselni idősebb kortársaink zenéjét, hogy megszületni segítsük a radikális, új művészetet, az antik-modern zenedrámát : hiába, az álmainkbeli Görögország régi zenéjét valójában akkor sem ismertük ; szónokoltunk róla és fegyverül használtuk, de sejtelmünk sem volt róla, mit lóbálunk a kezünkben . . .

Az újabbkor jórésze elmúlik így ; s az igazi munka megkezdése a 18. századra marad.



## II.

*A modern európai zenetörténet főbb formái és irányelvei. Felvilágosodás, klasszicizmus.* Az első eredményeket az 1750—1800 közötti évtizedek érlelik meg. Ha az ember egybeveti a kalandos Wolfgang Kaspar Printz 1690-ben kiadott zenetörténeti évkönyvvázlatát Giambattista Martini antik zenéről szóló művével (1757—81), el sem hinné, hogy ilyen roppant műfaji különbség néhány évtizeden belül lehetséges. A krónikát szinte átmenet nélkül követi a kritikai forráskutatás, legalább is ott, ahol a zenetudományt az archeológia és klasszika-filológia dajkálja. A kettő közt valóban alig ismerünk áthidaló stádiumot: *Bon-tempi* zenetörténete (1695) beéri az antik-modern párhuzam kifejtésével, *Bonnet-Bourdelot*-é (1715) a művészetek összetartozóságának elvi proklamációjával. A fordulat csak úgy válik érthetővé, ha odaképzelnék e tudósok mögé a kor erjesztő s történelem-érlelő levegőjét, irodalmi és historikus példaadóit. A 18. század zeneélete öntudatos és feszült ellentéteket hordoz; egyik oldalon, az élő gyakorlatban, felvirágoztatja és delelőre emeli a tiszta-zenei formák világát, a másik oldalon, az esztétikában, elszánt kísérleteket tesz a zenei nyelv észszerű magyarázatára, kimerítésére és

szabályozására. Művészi felszabadítás és gondolati megkötés egyidőben. Egyik mozgalom a klasszicizmusban teljesedik be, a másikat a felvilágosodás fűti. A mellett a nemzeti ellentétek is öntudatosan élesek; olaszok szembenállanak a franciákkal, franciák a németekkel. A zene nem művészek magánügye, hanem társadalmi, politikai kérdés. És végül: műformák és stílusok jogosultsága is vitássá válik. A korszak művészi idegrendszere ingerülten érzékeny s minderre fokozottan reagál; vannak, akik egy olasz vígoperát erkölcstelen merényletnek érznek, vannak, akiket egy francia szonáta a végletekig felháborít. Az ilyen ellentétekkel zsúfolt korszak kitűnő nevelője minden történetírásnak. Divatok, iskolák, jelszavak izgatott csatája, váltakozása és gyors elévülése közepette fel-feldereng a kortársakban egy végső le mérés, egy archimedesi pont felfedezésének eszméje, a történelmi otthonkeresés vágya; és ezt a vágyat beteljesíteni jön a francia, angol és német történetírás. *Blainville* s nem sokkal utóbb *Laborde* az Enciklopédia szellemének apostolai; a teljes emberiség zenéje foglalkoztatja őket, a zene univerzumát készülnek felölelni, minden tudományág és minden vizsgálati módszer egyesítésével. Angol kortársaik rezignáltabbak, de mélyebben járók. *Burney*, a «világjáró doktor», a zenei utirajz s az egyetemes zenetörténet bonyolult, modern formáiban hirdeti a zenének, mint egyéni műnek s egyben társadalmi jelenségnek, minden műveltség szerves tagjának törvényszerűségeit, a szociális ízlés, a haladás és mindenekfelett a korszaknyitó lángelmék történeti elvét. A zenetörténet itt héroszok története, héroszoké, akik azonban nem magányosak, mert a fejlődő

társadalom növekvő visszhanggal reagál szavukra. Burney, a művész-történetíró oldalán még az 1770-es években feltűnik *Hawkins*, a higgadtabb és hidegebb kritikus-történész. Csak az olyan szigorú és rendszeres elmének, amilyen az övé, sikerülhet az alakulóban levő új ismeretkört valóban tudománnyá avatni, tudománynak megtartani s az európai zenefejlődés alapvonalaait e tudományos szellem igényeihez mértén felvázolni. Olasz, francia és angol kezdeményezőkkel jóformán egyidőben jelentkeznek a német tanítványok: *Gerbert* apát, aki közzéteszi a középkor traktátusait s már az egyházzene műfajtörténetén dolgozik, *Forkel*, aki elmélyíti zene és művelődéstörténet kapcsolatát, kidolgozza az első kitűnő bibliográfiai forrásmunkát s régi zeneműveket rendez sajtó alá. Mégis, mind e tudósoknak, Goethe, Mozart és Beethoven kortársainak munkáiban ne keressük Goethe, Mozart vagy Beethoven közelségének nyomát. A «nagy tettek» és nagy perspektívák láza majd csak a romantika tudományát fogja áthatni; a búcsúzó 18. század historikus íróinak legfőbb érdeme, hogy 1800 tájára, ha némileg ködösen is, de készen állanak a zenetörténet legfőbb műfaj-típusai: mindazok a formák, melyeket a 19. század kutatómunkája és gondolkodása majd a végletekig differenciál, a nélkül, hogy metodikájukat kidolgozná. E formák közül 1800 táján már a nagy alkotóegyéniséggel, az «emberpiramis»-sal foglalkozó monográfia sem hiányzik. Szinte szimbólikus, hogy épp a kultúrtörténészek próbálkoznak a közeli mult legnagyobb zenészalakjainak feltámasztásával; Burney Händelről ír tanulmányt, Forkel Bachról — s e monográfiák, kimondatlanul, immár



a legnehezebb kérdésekkel, ember és korszak, alkotás és kultúra problémáival viaskodnak. Mintha az egyéniség-vizsgálat valahogyan ellenpróbája és igazolása lenne a korszak-vizsgálatnak. Sikerül-e az igazolás? lesz-e a kettőből egy? Még bizonytalan. De ezek a kérdések itt még maguk is jórészt kimondatlanok ; kiélesedni csak néhány évtized múlva fognak, egész Európa tudományában.

*Romantika.* Az alapvetés, a felfedezés és a revízió rendkívüli erőfeszítései ebben a században jórészt belga és francia tudósok nevéhez fűződnek, Fétis nagy lexikonától, Coussemaker és Gevaert kiadványain keresztül, a solesmesi benecések korális-mozgalmáig. Általában, a középkor feltárásának területén legújabb ideig ők állottak első sorban. Viszont a leggazdagabb aratások, legszebb és legérettebb összefoglalások Németországra maradnak s a zenetörténet mint műalkotás jórészt német tudósok eredménye.

A korszak legégetőbb problémái épp a nagy történeti művekben tükröződnek. Mert van olyan történetírás, mely menekülést jelent az aktuális élet kínzó számvetései elől — de van olyan is, mely a maga módján épp a szembefordulást, a számvetést végzi el. A romantika «hazátlan» nyugtalansága sokféle vágyat hordoz, sokféle vágyát az otthonnak, a hazatalálásnak, a megpihenésnek ; s aki megpihenhet a nagy összefüggésekben vagy a nagy egyéniségekben, az bizonyára az élet leg-harmónikusabb és leggyőzelmesebb formáiban talált otthonára. De épp ezért a zenetörténetírás maga is művészet, mely író, zenészt, költőt és tudóst kíván egyszemélyben ; más ne is közelítsen hozzá, mert honnan is merítené a képzelő-, meg-



jelenítő- és összekapcsoló-erőt, mely egy elsülylyedtt világot egész kiforrott, formába merevült, lomha életrendszerével, s viszont minden háborgásával és válságával, minden emberi küzködésével, feszültségeivel és eltipró súlyával egyetemben felidézni képes! A zenetörténész tehát mindenekfelett univerzális művész; csak így érezhet meg, így fedezhet fel, így mintázhat, így foglalhat össze. Innen a nagy zenetörténeti művek érett koncepciója 1830 és 1880 között, innen *Kiesewetter*, *Fétis*, *Ambros* művészi leszűrtsége, rendkívüli látóköre, formáló bátorsága. Az emberi öntudat történetének írói ők, úgy ahogyan az a zene nagy alakváltásaiban tükröződik (s épp ez a vonás az, mely utódaiknál oly hamar veszendőbe megy). És innen ugyanebben a korban a nagy muzsikusz-életek íróinak szélesalapzatú s oly biztonsággal felépített «hósi emlékművei», klasszikuszérvényű munkássága, az adatbőség és a művészi formálás gyönyörű összhangjában; a zenetörténet, íme, valóban az, aminek az úttörők megálmodták: a nagy emberszálfák sorozata. (*Winterfeld*: *Gabriel*, *Baini*: *Palestrina*, *Jahn*: *Mozart*, *Chrysander*: *Händel*, *Pohl*: *Haydn*, *Spitta*: *Bach*, *Thayer*: *Beethoven*.) *Fétis* szilárdan hisz a zene sajátos, önmagát magyarázó fejlődésében, *Spittát* már filológus-műveltsége is a részletek tiszteletére tanítja; mégis, a gyakorlatban találkoznak *Ambros* «összegező» módszerével: munkájuk az emberi műveltség különböző területeinek szakadatlan szintézise. És mindezekből a művekből világosan beszél az élettel szemben való állásfoglalás; kultúrát csak nagy cselekedetek teremhetnek, a történésznek tehát e nagy cselekedeteket kell nyomonznia és feltárnia, megkeresni tűzhelyü-

ket, a nagy embert s a nagy nemzetet. Így fedezik fel a nagymestereket, így Németalföld jelentőségét, az olasz renaissance-muzsikát, a német korálirodalmat. Egy nagy emberéleletet újra felépíteni ugyanolyan szép és merész feladat, mint egy nagy kultúra életrajzát megformálni. Mikor a történész ilyen programmokon dolgozik, éreznie kell, hogy az emberi műveltség egyik legszebb tornyát építi.

A tornyok alatt azonban mélységek tátonganak . . . Különös módon nem véletlen, hogy Ambros nagy zenetörténeti műve éppúgy befejezetlenül marad, mint Fétisé, vagy egykor Forkelé és Martinié. Maga a *mű* befejezhetetlen vajjon, azt példázzák ezek a torzók? Talán inkább az egyetemes történész tragikumának megmutatói; a historikus erőfeszítésének sorsát ábrázolják, a historikusét, aki rajongásában a teljes életet bele szeretné ölelni művébe, akinek szomjúsága elolthatatlan, birtokolási vágya telhetetlen. Mert hiszen a történetírás nem plátói álmodozás; megragadni és megmintázni, formába búvólni az életet egyben annyi, mint birtokba venni. A történetíró hódítani akar, zsákmányolni, alávetni, megszerezni, uralkodni; úrrá lenni az élet gazdagságán és sokféleségén. Ennek a hódításnak ára az, hogy meg kell birkóznia az anyaggal, az élet nyersanyagával; és majdnem mindig ára az is, hogy legnagyobb műve befejezetlen marad, hogy mikor már mindent «jobban tudna», egy mindent «legjobban tudó» végzet lezárja ajkát és rábízza a művet az «időre és világra», az ismeretlen folyótókra.

A mellett magukban a nagy romantikus művekben is sebek, izgalmak, ködös és sikertelen



támadó-szándékok parázslanak. Mondottuk, a reális élettől való menekülés vágya sok történeti műben épp az ellenkezőjére fordul; de sokban megmarad leplezetlen menekvésnek, kibúvónak, alig álcázott haragos replikának a napi élet kérdéseire. S ingerültségre, hadakozásra ebben a korban sok az ok és bőséges az alkalom. Ha Forkelék munkáján még nem volt érezhető Mozart és Beethoven közelsége: annál érezhetőbb a Wagneré s általában a «zene nagy évszázadáé» Jahn és Ambros nemzedékében, bár nem mindig pozitív formában, egyenes úton. Nemsokára lesznek zene-filológusok, akik egész életüket a Wagner-kutatásnak szentelik s lesz olyan is, aki tisztelete jeléül lexikont szerkeszt a Wagner ellen valaha is elhangzott mérges szidalmakból; de itt nem az ilyen Wagner-hatásra gondolunk. Ahogyan fél-századdal előbb Bach felfedezése és az érte való lelkesedés kitűnő fegyver volt Forkel kezében Gluck lesujtására: most Jahn Wagner elől menekül Mozarthoz, *Hanslick* a klasszicizmus tiszta zenei formáit játssza ki az újromantika ellen. A jelen muzsikája kétféleképp inspirálhat a múlt feltárására: vagy igazolni kívánjuk a mátt a teg-nappal s még inkább a tegnapelőttel — vagy védelmet és fegyvert keresünk ellene a tegnap életében. (Hiszen már Plutarchost is a kortársai ellen érzett harag tette meg a görög zene első történet-írójává.) A tudomány számára mindkét indíték, az igazolásé is, a védekezésé is, termékeny lehet; a gyakorlati zeneélet számára csak az előbbi. Egykor, 1600 táján, a firenzei opera megszületésekor, a görög tragédia felfedezése hatásos érvnek tűnt Palestrina és a «klasszikus» kórus-zene ellenében; csakhogy ebből a harcias ellenállásból akkor új

művészet született, sőt, az elmélet már az új művészet szándékaitól inspiráltan indult a tegnapelőtt segédcsapataiért, hogy szembefordulhasson a tegnappal. Most, a 19. század derekán új tudományos diszciplína van kialakulóban, a modern zenetörténeti irodalom munkaterve, melyet ki bővíteni és élettel eltelni segít az a harag is, mellyel a modern életet s az új művészetet nézi. Szolgálja-e öntudatlanul is, akaratlanul is, ezzel a haragjával is az aktualitást? Lehetséges, ezt ma még nem látjuk tisztán. De annyi bizonyos, hogy a «tudomány haragja» már a nagy újító mozgalom harcoss éveiben sem általános s az újabb írónemzedék megjelenésekor teljesen elveszíti súlyát. Fétis és Liszt sok kölcsönös inspirációt köszönhetnek egymásnak, Hanslick formalizmusával maga Ambros száll vitába s a klasszikus mesterek egyik buzgó biográfusa, Ludwig Nohl, egész munkát szentel rá, hogy Gluck reformterveivel igazolja Wagnert.

A kor zenéjével, a romantikus zenével megbékélni: valóban ez volt az utolsó feladat, mely a romantikus zenetörténetírásra várt. Lezárt vagy félbehagyott művekben ott állott már teljes hagyatéka, emlékeztető példájául a humanisztikus szellem összefoglaló tudományos erejének. A 19. század utolsó évtizedeiben ez az összefoglaló erő meglazult, elhanyaglott, feloldódott s bár valamilyen formában, részleteiben vagy roncsaiban örökségül szállott a következő írónemzedékre is: az új nemzedék mégis más ideálokat követett már s kezében szét kellett hullania mindannak, amit a romantikus szellem összefoglalt és egységesnek vallott.



*Realizmus, nacionalizmus, szakkutatás, szellem-történet.* Az első írónemzedék, mely a romantikusokat nyomon követi, a *Riemann* és *Kretzschmar* nemzedéke. Ezek a történészek nem hisznek többé a jelenségek szerves és szigorú, minden történetírást kötelező összefüggésében, a különböző kultúrterületek egymást magyarázó egységében. Ilyen elvek nyomán csak a felületen terjedhet szét a kutatómunka, holott az ő szemükben a legfőbb feladat az egyes területek s nevezetesen a zene autonóm fejlődésének feltárásában áll. A romantikus idealizmus nagy egységekre vágyott s ezért el kellett vesznie kétesértékű szintézisekben, fellengző, humanisztikus általánosságokban; mi realisták, szorítkozzunk a nyelv és a forma «kézzelfogható», szigorúan határolt anyagára s ismerjük meg ennek az anyagnak belső törvényeit. Ami igazi összefüggés, igazi történelmi távlat: csak így derülhet ki igazán.

*Riemann* és *Kretzschmar* eltávolodnak *Ambros*-ék szintetikus szellemétől s inkább a romantikus formalistákhoz, az «önelvű zenefelfogáshoz», *Hanslick*, részben *Fétis* gondolatához közelednek. A zenetörténet formaalkotó folyamatok sorozata; forma és stílus önmagában zárt, magában nyugvó logikai egység, melyet csak saját törvényei magyaráznak. Hogy megközelíthessük, az analízishez és a hermeneutikához kell fordulnunk; elemeire kell bontanunk a zenei kifejezést s az elemek jelentését, kapcsolódásuk módját külön-külön megkeresnünk. Mindebből, végső egység s egyben a történetírás új típusa gyanánt, kialakul a zenei nyelv- és formatörténelem.

Ez az új, realiztikus látásmód, a tudományos pozitivizmus zenei mása, mely szempontokban és

művészi alakításban kétségkívül szegényülést, de módszerességben és intenzív következetességben bizonyosan gazdagodást jelent a romantika után, nagyjában az 1880 és 1910 között készült főbb zenetörténeti művek mozgató-elve s nemcsak Németországban. De mellette, jórészt vele egyidőben, jelentkeznek a romantikus történetírás további leszármazottjai is, burkolt vagy nyílt belekapcsolódással az előző nemzedék művébe.

Mindenekelőtt: a romantikusok tanítványa mindenki, aki a századforduló táján vagy azóta életrajzot ír; mintha a 19. század végleges mintáit adta volna a zenei biográfiának: ebből a forrásból merít, aki művész életét művészi egységben akarja megmintázni, akinek a szemében egy nagy alkotóegyéniség sorsa maga is műalkotás. Az ilyen biográfiákat legfeljebb részleteikben gazdagítja az időközben lendületet vett stílustörténeti és «szerkezetbonctani» kutatás; maga a koncepció még ugyanaz, mely a mesterekben koruk összefoglaló hőroszait látta (*Schweitzer, Saint-Foix, Abert, Pirro, Dent*). Mondhatnók, romantikus szellem ihletettje marad ezután is minden felfedezés és felfedező, akár az «ars nová»-ról és a mannheimi mesterek jelentőségéről van szó, mint *Riemann* esetében, akár a korai renaissance előadástechnikájának feltárásáról, mint *Schering* munkásságában, vagy az olasz preromantikáról, mint *Torrefranca* harcias «átértékeléseiben». Nem hálnak ki a romantika átfogóbb törekvései sem; a vallásos szemlélet például *Köstlin*-re öröklődik át, a humanista szempont s bizonyos történelmi szintézisre való törekvés *Combarieure* és *Romain Rolland*-ra. Rolland egyenesen azt tanítja, hogy korok lelkét mindenekfelett a zene világítja meg,



s ami egyéb területeken még nem jutott felszínre, az a zenében elsőnek, legkorábban, legösztönösebben jelentkezik. *Spencer* termékeny fejlődéstanának épp magyar földön támad zenész-igazolója *Kovács Sándor* személyében; az ő figyelemreméltó konstrukciója szerint a zenetörténet nem egyéb, mint haladás a fokozódó tagoltság, szervezettség és határozottság, tehát végeredményben a *spenceri* «osztódás és egységesülés» felé... Láthatjuk: a 19. század közvetlenül tovább hat és tovább él a huszadikban; a kapcsolat nyilván seholsem szakadt meg.

Mindez persze csak addig tűnik így, míg az összefüggést keressük és a párhuzamokat hangsúlyozzuk. De az elhajlás nyomban kirívó lesz, ha a különbségekre is rávilágítunk s megkeressük, mi az új az 1900 táján induló zenetörténeti irodalom átalakulásában.

*Riemann* és *Kretzschmar* «megszűkítő» munkásságának egyik legfőbb eredménye, hogy ezentúl a zenei nyelv és forma vizsgálata áll előtérben. Munkásságuk szerves kiegészítéseül *Guido Adler* megalapítja a stíluskritikai iskolát; s ebben a korban a zenetörténet immár Európaszerte elsősorban stílustörténet és forma-elemzés. Mindehhez roppant anyag kell és szinte természetes, hogy az összefoglaló törekvések helyébe mindenütt a szak kutatás lép. A terület hovatovább áttekinthetetlen; s a zenetörténetből a szaktudományok laza nyalábja válik. Megalapozók minden területen vannak, de említsünk itt csak egynéhány fontosabbat: a gregoriánus kutatásában *Dom Pothier*, *Dom Mocquereau* és *Peter Wagner*, az írástörténetben *Johannes Wolf*, a hangszertörténetben *Curt Sachs* alapvetését, a középkori formavilág



újszerű feltárását *Ludwig* és *Besseler*, a *Palestrina*-kor nyelvének úttörő vizsgálatát *Jeppesen* műveiben. A stíluskutatásból ágazik ki újabban a zenei tipológia megalkotásának kísérlete is (*Becking*, *Danckert* stb.). Végül, mint a zenetudomány ifjabbik hajtása, ideszegődik az összehasonlító zene-folklore, főként mióta történelmi szempontokkal gazdagodott. Megalapozói (*Ellis*, *Stumpf*, *Hornbostel*, *Sachs*) inkább az ethnológiából indultak ugyan ki s csak tárgyuk meg akusztikus mód-szereik révén érintkeztek a szorosan vett zenei, főként zenetörténeti kutatással; de az utóbbi évek jelentős históriai gazdagodást hoztak s hang-szer- vagy hangrendszer-vizsgálat ma már elképzelhetetlen történeti megalapozás nélkül.

Ez az egyik útja a részletekre oldódásnak: elkerülhetetlen, mint minden ismeretkör kitágulásakor: a szaktudomány, a részkutatások megszűlése, csoportos kiáradása az egységesnek indult ismeretforma medréből. De megbontja a romantikus egységet egy másikfajta törekvés is, a maga módján még mélyrehatóbb és erjesztőbb, mint az autonóm tudományos fejlődés: a nacionalizmus.

Az európai egyetemesség gondolata inogni kezd. Nem a legelső és legtermészetesebb feladatunk-e, hogy önmagunk testi-lelki valóságát és otthonát megismerjük? Hogyan fedezhetjük fel a világot, ha nem tudunk önmagunkról, ha nem tudjuk, mi kívánczik bennünk a világ felé? Igaz, különösnek vagy talán természetes fogatkozásnak tűnik, hogy a «világ» minden ismeret történetében, a teljes emberi eszmélet útján, megelőzte az «önmagunk»-at; előbb volt az egész, azután a részlet, talán előbb voltunk azonos-egyek s később kezdtünk különbözni. De bárhogyan van,

az egyes nemzetek zenefejlődése magábanvéve is külön világ; és csak természetes, hogy most a tudomány is e külön világok «öncélúságát» kezdi hangoztatni. Az európai népzene kutatások jó-része, ösztönösen vagy öntudatosan, már ezt az irányt szolgálja. És 1870 óta mind sűrűbben jelentkezik az olyan zenetörténész, aki kizárólag nemzete zenetörténetét kutatja, tehát nem az egyetemes mult, hanem egy sajátos nemzeti mult feltárásának él (*Vanderstraeten, Pedrell, Tiersot, Laurencie, Fellowes, Torre Franca, Moser*). De ha már a különöset és sajátosat hangsúlyozzuk az egyetemessel szemben, a kultúrkör s a nemzet kategóriája sem elégíthet ki sokáig; legutóbb a zenetörténet már fajok történeteként is szerepelhet (*Eichenauer*).

Elkülönítést az elkülönítéssel, kategóriát a kategóriával szembe! A szociális problémák legalább ugyanúgy felszaggatják Európa testét, mint a nemzeti szeparálódás. A szocializmus történet-felfogása nem minden tudományág számára érik meg egyforma gyorsasággal s egyforma érvénnyel; ám a világháború-utáni forrongó Európa mintha arra tanítaná a historikust, hogy mindent a társadalmi fejlődés szemüvegén keresztül nézzen s a zenetörténetben is felfedezze az osztályok és osztályszellemek történetét, társadalmi folyamatok tükrét, a muzsika szociológiáját (*Molnár Antal, Csemodanov*). De 1920 Európája nemcsak a társadalmi osztályok mély szakadékait tárja fel a megfigyelő és elmélkedő szellem előtt, hanem a nemzedékekét is; megejtő gondolat, hogy a nemzedéket, az emberöltőt, mint egyakarató szellemi egységet, a multban is megkeressük, hogy figyelemmel kísérjük a generációk ritmusát s megszer-



kesszük a zenetörténetet a nemzedékváltás szellemi tükréként, a periódikusan változó és periódikusan visszatérő stílus-elvek hullámzó vonalából (*Lorenz*).

Mi az, ami e szempontokra és világnézetekre szagztatott zenei történelemnek visszaadhatná régi egységét, összefogó belső ritmusát, ami újból az európai tudomány egyetemes érvényű képletévé, az emberi egység epikus hírmondójává avatná? E korban is sokan gondolkodnak rajta s — mily jellemző — a történetírásban magában nem talál-  
nak megnyugtató választ, bátorító mintaképet vagy szempontot. Csak más területekről indulhatnak ki, és mert eszközeik, szempontjaik többé-kevésbbé idegen anyagon érlelődtek meg s idegenből kölcsönözöttek, maga az eredmény is mindig vázaltszerű vagy erőszakos és mégis határozatlan. Vannak, akik a zenepszichológiát avatják történelmi kutatóeszközzé s nemcsak melódiavonalak, de korszakok dinamikáját is lélektani folyamatokban igyekeznek megragadni (*Kurth*); vannak, akik a zenetörténet morfológiáját a formák periódikus értelemváltozásából szerkesztenék meg (*Bekker*); s vannak, akik a szellemtörténet irodalmától igyekeznek eltanulni egy-egy zenei korszak belső felépítését s az összefüggések rajzát, Dilthey és Spranger nyomán kísérletezve a zenetörténet újszerű konstrukciójával (*Bücken, Gurlitt*). Ezek az erőfeszítések ma még nem jelentenek eredményt, inkább csak szimptomatikusak, inkább csak ismétlődő jelei az összefoglalás és áttekintés vágyának, a szertehullott tudomány egységes feltámadásában való hitnek.

És ez a hit bizonyára jogosult, mert a szertehullás kora, láttuk, egyben mérhetetlen anyagbeli



és szempontbeli gazdagodást hozott a zenetörténetnek. Kialakultak és megvilágosodtak a részletek, a nyelvi fejlődés, a műfajok útja, a stílus-történet. Egy-egy korszak zenei gondolkodását, zeneérzékét, egy-egy kultúra zenegyakorlatát sohasem tudták volna így megeleveníteni a zenetörténet romantikus mesterei. Megszületett a zenei írástörténet, mely egyedüli megszólaltatója régi századok homályossá vagy értelmetlenné dermedt zenei nyelvemlékeinek; ritmika, hangszerkutató, népzene-tudomány, történelmi tárgyú esztétika még sohasem adhattak annyi kérdésre választ, annyi feladatra ösztönzést, mint néhány évtized óta. S végre Európa népei mellé odaléptek az Európán-kívüli világ részek is, a maguk sajátos zenéjével, melyben a fehér ember zenevilága sokszor ámulva ismerheti fel rokonát vagy elődjét, de sokszor egy teljesen ismeretlen világ heroldjait.

A kör tehát hiába oldódott fel, hiába szakadt meg egy-két ponton: végeredményben mégis csak kitágult. A látóhatár még sohasem volt oly széles, mint ma; talán minden attól függ, mikor fognak a körülmények olyan irányzatnak kedvezni, mikor tűnik fel olyan egyéniség, amely valóban el lát a horizont végéig és egységes művé mintázza azt a gazdag anyagot s azt a még gazdagabb problematikát, mellyel a tudományt az utolsó évtizedek megajándékozták.

De nézzük hát, miből is áll ez a sokfelől összehordott anyag s miből a zenetörténet «végső problémái».

### III.

*A kutatás módszerei és erőfeszítései.* A mult élete oly sokszínű szövevény, oly sokhangú forgatag, hogy halvány visszfényét, visszahangját is csak egy nagyarányú, intenzív emberélet teljes latba-vetésével idézheti fel a történetíró. Más szóval: ama régi életnek, hogy csak részben is feltámadjon, egy teljes mai élet a váltságdíja. Ezért a történetíró, multak újraátélője és újraformálója, legyen valóban «nagyarányú», úgy, ahogyan a romantika kívánta.

De mert minden történetírás legelső feladata a mult megszólaltatása, nemcsak az újramintázás áll itt előtérben; a «kisebb arányú», a mintázásra képtelen történész is híven szolgálhatja ezt az ideált, azzal, hogy valóban a multat «beszéli», azaz összeszedi egy kilobbant életforma roncsait és jelvényeit s ezt a holt anyagot felmutatja az utókornak. Az a meggyőződés ösztönözheti munkájában, hogy e roncsok és jelvények önmagukban is rávilágítanak bizonyos összefüggésekre, egymáshoz kíváncsoznak, egymást magyarázzák. Szemöldökfa, asztal, tűzhelynyomok: itt talán valaha ház állott; sisakrostély és lándzsahegy: itt talán csata folyt vagy fegyvereket tartottak; hangjegy- és hangszerroncsok: itt valaha zene szólt és emberek énekeltek.

Hányféle formában, hányféle nyelven szól hozzánk ez a zenei mult? A szorosan vett zenei anyagon, tehát a hangjegyelemlékek és a zenei néphagyomány anyagán kívül a hangszeremlékek és hangszerábrázolások, az írott feljegyzések s végül ama problémák nyelvén, melyek a zene egykori életét és jelentőségét övezik. Ha a történész munkáját nyomon akarjuk követni, a «középpontból» kell a perifériák felé haladnunk. Középpontban pedig természetesen a zene «testi valósága» áll, maga a zenei «nyelvemlék», úgy, ahogyan ránkmaradt — és ott, ahol ilyesmi egyáltalán ránkmaradt. A feltárás természetes útja itt is, mint mindenfajta történeti kutatómunka terén, a *forráskiadás* — de a zenei forráskiadvány egy sor olyan problémát vet fel, melyet a történeti szövegközlések vagy a művészettörténet fényképreprodukciói nem ismernek.

Az az «anyag» ugyanis, mely e közlés nyomán kezünkbe kerül, valóban csak szimbólikus anyag és szimbólikusan kerül a zenész kezébe. A zenei gondolat megrögzítésének története aránylag sűrű átalakulásokat, számos válságot és átmenetet mutat; az emberiségnek láthatólag nehezebbre esett a zenei gondolat megrögzítése és sokáig tartott, míg egységes és «érthető» jelzésmódhoz érkezett. A forrásközlés nehézségei itt kezdődnek; az eredeti kótakép vagy grafikus jelzésmód sértetlen megóvása mellett ki kell elégítenie a mai olvasás igényeit. S itt nem is elegendő, ha «olvasatot» mellékel, mert a közlés, ha nem fotografikus hűségű, sokszor már magában hordja a közlő állásfoglalását az olvasás (illetve értelmezés) kérdésében. De vannak írásmódok, melyek a dallammozgás érzéltetésében teljesen más elveket követtek, mint



mai európai hangjegyírásunk, vagy jelrendszerükben egy-egy hangszer technikájának igényeihez alkalmazkodtak (neumák, betűkótaírás, tabulatúrák); ezeknek mai írásunk grafikai képéhez semmi közük, ezeket szószerint *le kell fordítani* mai hangjegyírásunkra. S minthogy ez a mai írás sok szempontból egyértelműbb a réginél, felvetődik a kérdés, mit tekintsünk a régi kótázó szándékának, mit szükséges fogyatkozásnak, tehát mit és hol «egésztünk ki». A mellett sohase feledjük, hogy minden kultúra akkor nyúl az íráshoz, mikor emlékezete egyben-másban lazulni kezd, mikor a megörögzítendő jelenség eltűnéssel fenyeget; majdnem minden írott sajátosságnak sokkal hatalmasabb iratlan multja van. Ebből a szempontból minden, ami ránkmaradt, töredék; ne is tekintsük soha egésznek, egyetemes érvényűnek, általánosan kötelezőnek — becsüljük meg benne a részletet, a próbálkozást, mely magában is mindig sokat mond. Hol és mennyire általánosíthatunk? elvileg sohasem dönthető el. Vannak korszakok, melyek nem érezték szükségesnek zenefeljegyzéseik ritmikai kidolgozását s ilyen ritmikus jelzésrendszert nem is ismertek; milyen elvek alapján interpretáljon itt a forráskutató? És következnek sorban az értelmezés egyéb nehézségei: a régi zene életének van egy sor «magátólértetődő» járuléka, melyet az írásmód sohasem jelez; vannak hangmódosítások, melyeket nem tüntetnek fel, vannak ritmikus törvények, finom és bonyolult ingadozások, jelek értelemváltozásai, melyek a pusztá feljegyzésből seholsem tűnnek ki, csak a kor elméletírói beszélnek róluk, vagy csak következtetés révén bukkanhatunk rájuk. Ezekkel a forrásközlésnek mind számolnia kell. Van egy

egész korszak: a 17—18. század, mely bizonyos támasztószólamokat illetően gyorsírásszerű jelzéssel élt s a szólamok vagy szólamcsoportok reális kidolgozását, az előadási alkalom és színhely igényeihez mérten, a karmesterre vagy a szólam megszólaltatójára bízta; s van végül egy általános sajátossága minden régi zenének, mely jóformán lehetetlenné teszi, hogy valaha is teljes valójában megismerhessük és feltámaszthassuk: az előadás rögtönzésszerű szabadsága, mely az önkényes dallamékesítéstől egész szólamok improvizációjáig terjedhet, nem is szólva az előadó-közeg szabad megválasztásáról. A régi muzsika nem kőtapapíron született, hanem a «pódiumon», az előadó keze alatt, az előadás pillanatában; a zeneszerző itt csak a mű *egyik* szerzője volt. Van-e rá mód, hogy a zenének ezt a hullámozó, minden pillanatban előlről kezdődő életét megrögzíthessük az anyag közlésével, amikor tudjuk, hogy anyagunk a szó szoros értelmében csak «nyersanyag», vázlat, alaprajz, csontváza annak, ami a régi előadásban megszólalt? Valóban, ha egy életforma kihamvadt és szertehullott, csak roncsok és jelképek maradnak utána. Mit tehet a forrásközlő e roncsokkal és jelképekkel?

Alig többet, minthogy eredeti alakjukban tárja fel őket, hozzájuk függesztve, de soha beléjük nem olvasztva, saját értelmezését, melyből a lehetőség szerint kiküszöböl minden személyes, szubjektív elemet. Egészen ez a kiküszöbölés sohasem sikerülhet s a legnagyobb önmegettartóztatás esetén is belejátszik valami a közlő korának általános zeneérzékéből. De különben is, lehet-e személytelennek maradni ott, ahol a régi zene épp a muzsikás személyes szabadságára apellált? Ki-



rívó ellentmondás. A 18. század másképp értelmezett egyes ó-görög dallamokat, mint a huszadik ; mi talán közelebb járunk a valósághoz, mert jobban «tartjuk a distanciát», mint régebbi korszakok történelmi érzéke ; de könnyen elfogulttá tehet, hogy a mi korunk viszont egy sor archaikus és antik népi hangnem feltámadását hozta, hogy ritmusérzékünk még ma is elfogult saját európai nyelveink irányában s talán ezen a réven magyaráz bele az ó-görög dallamokba ott nem lévő sajátosságokat, vagy tüntet el belőlük valósággal meglevőket. A tárgyilagosságért és az elfogulatlan-ságért való küzdelem azért eredményes, de egyben azért is meddő végső soron, mert szorosan együttjár vele az anyagba való mélyebb behatolás vágya ; küzdenünk kell a régi zene birtokáért s ugyanakkor távolmaradnunk tőle. Életnek itt is élet a váltságdíja ; ellobbant korok zenéje valóban megelevenül, ha saját élményeink és ismeretünk intenzitásával szítjuk fel kihúnyt parazsát, de tudnunk kell, hogy tűzében mi magunk is fellobogunk s ebben a közös tűzben a kétféle lángot nem bírjuk többé különválasztani. A romantika Bach- és Händel-kultusza együtt járt e mesterek műveinek olyan «átdolgozott» formájú felelevenítésével, hogy a mai Bach- és Händel-kutató, sőt a gyakorlati muzsikos is elámul rajta ; de csak ritkán gondoljuk meg, hogy e művek *mai* kultuszában mennyi a 20. század jellegzetes felnagyító vagy kiszikkasztó vonása.

A tapasztalat tehát óvatosságra int ; de sohasem képes megszabni ennek az óvatosságnak határait. Sokértelmű ritmusok vagy teljesen ritmizálatlan kótaszöveg mellett a mai muzsikos szeretné ott látni a ritmikai «megfejtést», kúsza és



titokzatos dallamvonalak mellett e dallamok igazi «hangzását». A közlő viszont — mondtuk — nem tehet mást, mint hogy a zene testét abban a hiányos ábrázolásban állítja elénk, ahogyan egy régi korszak elegendőnek érezte s minden megjegyzését, magyarázatát és «megoldását» a szövegkritikai függelékben vagy átiratok mellékelésével foglalja össze. És csak mindezek után foghat hozzá a közétett anyag ilyen- vagy amolyan szempontú elemzéséhez, a stílus- és korszakmeghatározás vagy egyéb történelmi «elhelyezés» munkájához.

De a mult zenéje nemcsak történelmi írásdokumentumokban maradt fenn, hanem élő hagyomány alakjában is. Igaz, erre minden zene-kultúra, legalább is minden nyugateurópai zene-kultúra, csak akkor kezdett gondolni, mikor könyvtárainak polcán már sorba sorakoztak a történelmi zenekiadványok, a Monumentá-k, a Collectio-k, a Denkmäler-kötetek, Recueil-ök és Edition-ok. A *népzene-gyűjtés* sokáig történelmi szempontok nélkül, inkább csak mint néprajzi vállalkozás folyt olyan országokban is, ahol az írásos történelmi multat is jórészt az élő hagyomány helyettesítette. Ezenkívül a «céhbeli» zenetörténet sokáig gyanakvással, bizalmatlanul figyelte a népzene kutatás eredményeit s nem akarta elfogadni történeti bizonyosságul, arra hivatkozva, hogy a néphagyomány ingadozó, változó, megbízhatatlan. Ma már Európa-szerte alakulóban van egy új tudományág, a történeti zenefolklore, mely eloszlatja majd a «zenetörténet» aggályait s testvéreül szegődik a mult feltárásának munkájában. Előkészítői romantikus hagyományokból táplálkoztak (Chappel, Böhme, Liliencron, Fuller-Mait-

land, Sharp, Pedrell) s talán épp ezért közvetlenebbül örökíthették át korunkra nép és történelem szerves kapcsolatának gondolatát, mint a realista korszak szakszerűbb és szkeptikusabb történésziskolája. Napjainkban mind világosabbá válik, hogy régi dallamformák és stílusok *való* életét hitelesebb forrásból ismerhetjük meg az élő néphagyomány, mint a történeti forráskiadványok révén. S hogy melyik a régi, melyik az újabb dallamstílus: arra immár váltakozva taníthatják meg egymást néprajz és zenetörténet.

A népzene gyűjtés munkamódszerei sokféle változáson mentek át az utóbbi évszázad — a zene-folklore első évszázada — folyamán. Megtették az utat a kétesértékű forrásból merített, «korrigált» és «megszépített», «népies» népdalközléstől addig az elvig, mely már csak a részletes falukutatásnak, a fonográfhengernek vagy grammofonlemeznek, hangmérőnek, hangosfilmnek hisz, mely szigorúan kirekeszti a műzenei elemeket s ma már arra akar szorítkozni, hogy a népdalt a maga tűnő jelenés-voltában, pillanatnyi állapotában rögzítse meg, előadásának és környezetének minden esetlegességével együtt, a természettudós hűségével (Bartók). A típus, a dallam kollektív formája, a szkéma, melyhez tartozik, utólagos elvonás és rendszerezés eredménye, mert hiszen a népi énekes és muzsikusz számára csak a most hangzó «szubjektív» forma létezik. Ez a szellem tehát végső fokon a népdal öntudatlan arckifejezését, életbeli helyzetét ragadja meg, nem a tiszta képletet, hanem az «alkalmazott», reális módozatot keresi s csak a hajszálfinom megrögzítés után fog hozzá a dallamformák, típusok, nyelvjárások, stílusok, rendszerek megállapításához. Nélkülözhetetlen se-



gédtudományai a néprajz, nyelvészet, irodalom, társadalomkutatás és kultúrtörténet ; kézikönyvtára a fonogramm-gyűjtemény.

Fokozottan állanak e követelmények és nehézségek az összehasonlító zenetudomány s a belőle legújabbban kiágazó zenei őstörténet munkájára. Ez a kutatás egy ismeretlen, új világot hoz magával : az Európa-széli és Európán-kívüli népek zenéjét. Még alig látható, mi ebből a legrégebb kultúrnépeké s mi az úgynevezett primitíveké, hol kezdődnek, hol kúszálódnak össze s hová vezetnek a szálak. Különös nehézséget okoz az európai kutatónak a keleti hangrendszerek távolsága a mienktől, eltérő hangsor-beosztásuk, melyen az európai kutatás egy különleges, apró hangköz-egység (cent) megállapítása és ezen alapuló mérések révén igyekszik úrrá lenni, azonfelül a sűrűn előforduló rubato-előadás (szabad ritmus) és a primitív vagy exotikus nyelvek nem értése, ami egyúttal lehetetlenné teszi a szöveges dallamok megbízható ritmizálását európai muzsikusk számára. De ezeken a főnehézségeken túl igen sokat segített itt is a gépi megrögzítés, a zenélési alkalmak és szer-tartások megfigyelése s a dallamtípusok, hangsorok összehasonlítása. A távlat, mely az új tudomány révén feltárult, valóban megdöbbentő és elszédítő ; a zene ezen a ponton olyan összefüggésekre mutat rá, melyekről az «öntudatos hagyományok» kultúrája évszázadok vagy évezredek óta megfeledkezett. Hangrendszerek, hangszerek és dallamformák vándorlása révén váratlanul világosság derül egymástól távoli világrészek egykori szoros kapcsolatára, ősrégi kezdeményezések szívós életére, fejlett kultúrák örökségének gazdatlanná kallódására és alásüllyedésére, az emberi



zenélés eszközeinek legrégibb multjára, lassú és szövevényes kibontakozására ; és nem utolsó sorban arra is, hogy Európa zeneéletének egyik legnagyobb jelentőségű forradalma s legfőbb büszkesége, a többszólamúság, megtette már Európán kívül is a kialakulás döntő lépéseit, ki tudja, milyen régen . . . Kibontakoznak az ó- és újvilág kultúrkörzeteinek körvonalai ; magára Európára vonatkozólag pedig lehetővé válik különböző népek zenehágyományainak történelmi egybevetése, közös gyökerek vagy közös hatások, esetleg művelődési folyamatok lassú harcának megállapításával.

Mindez, amiről eddig szözlottunk, a zenei kutatás középpontját, a zeneanyagot magát, a muzsika «testét» illette, akár régi feljegyzések, akár szájhagyományok újkeletű megrögzítése révén jutott birtokukba a kutató. Mielőtt most a «test»-ről áttérnénk az «öltözet»-re, vázoljuk itt még röviden azokat a távolabbi teendőket is, melyek a «test» szolgálatából folynak.

Említettük a forráskritika főbb kérdéseit, különösen az olvasás- és értelmezés-problémákat. Ezen a téren ma már többféle diszciplína siet segítségünkre. Legelőször az *írástörténet*, mely ma már a legtöbb útvesztőt eredményesen járta be, s minthogy mai jelrendszerünk mostani állapotában alig több mint kétszáz esztendő, nélkülözhetetlen kalauza a gyakorlati muzsikusknak is, mihelyt e szűk időkörszetből kilép. A *ritmika* és metrika, mely például a középkor legkétségeesebb emlékeit bizonyos skandáló formulák érvényesítésével, a «modus»-ok elvével igyekszik megvilágítani. A *dallamtörténet*, mely elsősorban a változatok fontosságára tanít meg. Egyszólamú kultúrák, keleti,

antik, középkori és népi zenék vizsgálatában övé a döntő szó, de a többszólamú zene számára is alapvetően fontos a változatok együttes képe és kritikája. Mennél mélyebben megismerünk egy-egy régi zenekultúrát, annál jobban eltávolodunk az «egyetlen» s «leghelyesebb» változat elvétől, annál kevésbbé fogunk ilyet keresni. A «leghelyesebb», a «hiteles forma» ott kezdődik, ahol az egyéni alkotás szerepe döntővé válik, tehát aránylag későn, a fejlett többszólamúság korában. Addig a zenekultúrák élete jóformán népi élet, melyben a közösség alakító-munkájának döntő szerep jut, tehát a változatok: egyenrangú megoldásai ugyanegy gondolatnak. A variáns-kutatás, a dallamvizsgálat átvezet a szorosan vett *stílustörténet*hez, a stílus- és kormeghatározás problémáihoz. Ennek már a zene egész valójára ki kell terjednie; szólamok, előadásjelek és formák vizsgálata egyaránt hatáskörébe tartozik. Két harmónia összekapcsolása, egy dallamzárlat, egy ütköző szólamvezetés éppúgy jellemzői lehetnek valamely kornak, mint a fuga- vagy szonátaforma bizonyos állapota és fejlődésfoka. Az analízis és az «írásmagyarázat» sokszor táblázatokba sűrítve szemléltetik a zenei folyamatot, a legkisebb és legnagyobb részek lineáris és harmónikus összerakódását, a motivikus anyag kifejlését és elhelyezkedését, a belső egyensúly törvényeit. Ezek a törvények sokfélék, de mindig jellemzők egy-egy korra vagy egy-egy zeneszerzőre. A nyelvi vizsgálatból ilyen módon, a történelem kettős keresztmetszete gyanánt, két kutatási forma alakul: egy-egy időszakon belül a személyes és korstílus vizsgálata, a fejlődés egész menetében haladva pedig a forma-, illetve *műfaj*történet. (Szinkronikus és



diakronikus munkamódszer.) Van természetesen egy-egy kornak, egy-egy történelmi pillanatnak is forma-«története», de ebben az egyes történelmi stádiumok, éppúgy, mint a népzene dallamváltozatai, egymás mellett helyezkednek el, a fejlődés folyamata csak törekvés és lehetőség képében van meg bennük s így a történész inkább az állapot, az alakulás, az együttes tényészet gazdagságát találja meg életükben, velük mintegy a történelem kísérleti műhelyébe lép. A történelmi folyamatnak ilyen «tettenérése» inkább a stíluskutató feladata; az ő munkája, meg a fejlődés eredményeit «elvontan» összegező formatörténészé, együttesen alkotja a zenetörténetet. De maga a formatörténész sem szorítkozhatik az eredmények utólagos, kényelmes mérlegelésére; neki ott kell meglepnie a formákat, ahol öntudatlanul csírázni kezdenek, ahol különböző nevek alatt bujkálnak, ahol különböző kísérleti alakjaik egyszerre indulnak útnak bizonytalan körvonalakkal, mint a középkor vagy a 16. század számos példájában. «Minden mi él, az egyenlő soká él» s minden élet egyben történelem, akár elsorvadás a sorsa, akár győzelmes kibontakozás; a zenei formák története is teljességgel érthetetlen volna azok nélkül a kísérleti képletek nélkül, melyekről a mai történész csak annyit állapít meg, hogy «nem sikerültek» vagy «homokba fulladtak» az idő folyamán.

\*

A kormeghatározónak, az írás- és stílustörténésznek sokszor már egyébire is kell figyelnie, mint a szorosan vett zeneanyagra. Sokszor felkelti figyelmét a zenei feljegyzés sajátos «jelentkezési mód»-ja, környezete, *külsőségei*. Középkori



kódexek különleges kótázása, zenei miniatúrái, burgund és flamand hangjegy-kéziratok sajátosságos színkeverése, déli és északi kótatípusok ellentéte, kórus- és szólamkönyvek formátuma, tabulatúráskönyvek díszítései: csupa felötlő apróság, mely a korszak jellegzetes megnyilatkozása lehet. S mikor a zenetörténész ezekre is felfigyel, voltaképp már nem a régi zene testi valósága foglalkoztatja, hanem a «ruha», melyet ez a zene életében viselt, s mely a kettőnek közös lényéből sok mindent megmagyarázhat ma is, mikor hordozóját nem találjuk többé életben.

Természetes, hogy a régi zene «öltözete» is éppoly sokféle, mint maga az élet, mely a zenét szóhoz juttatta. Hiába stíluskritika, hiába formátörténet és forráskiadás: egyik sem világosíthatott fel róla, *hogyan szólt a régi zene voltaképpen és mit jelentett hallgatóinak.*

A régi zenének ezt a reális életét ma már szinte külön tudományág kutatja; legutóbb csak egyetlen évben (1931) három terjedelmes mű jelent meg a «történelmi zenegyakorlatról», régi művek egykorú és mai előadásmódjának kérdéseiről (Schering, Haas, Arnold). Végleges eredmény ezen a téren aránylag kevés van és kevés is lehet, hiszen, mint említettük, a régi zene egyik legfőbb sajátossága a sokféleség, az előadás szabadsága és alkalmosság. Olyan probléma ez, melyet például a képzőművészet kutatója alig érthet, alig méltányolhat; kép, szobor és épület, ha fennmaradtak, egyféleképp és — történetileg — «befejezetten» maradtak fenn; de a régi zenedarab életének egy-egy formája akkor született meg s akkor halt meg, mikor előadták. Olyan kultúra, mely nemcsak a szólamok kidolgozását bízta az

előadóra, nemcsak a hangvétel módját, a tempót, a dinamikát s az ékesítéseket tartja szükségtelennek leírni és megkötni, hanem az is közömbös számára, hogy mit szólaltasson meg énekes és mit hangszer: ilyen kultúra kétségkívül csak úgy képzelhető, csak azért bízhatik meg ennyire a társadalom közös ízlésében, mert nyilván ő maga is ennek a közös ízlésnek kivirágzása. De hogyan pótolhatja a régi társadalomnak ezt az ízlésbeli összeforrottságát a mai tudomány? Régi zene mai «felelevenítésére» valóban nem igen van törvény-kódexünk; eredményt inkább az egykori gyakorlat vizsgálata hozott. Lassanként megvilágosodtak az előadásformák, együttesek főbb típusai, a színkeverés, a hangsúly, a fokozás, az érzelmi vagy strukturális árnyalatok «korszerű» lehetőségei és eszközei, általában az a kifejezőkészség, mellyel régi századok zenéje az életbe, a társaságba lépett és figyelmet parancsolt. Mindennek feltárásához maga a mult nyújtott segítőkezet: elméleti irodalmában, általában a zenegyakorlat írásos emlékeiben, azután hangszereiben s nem utolsósorban zeneábrázolásaiban.

Az *elméleti irodalomnak*, a traktátusok és kompendiumok mintegy kétezer éven át vonuló európai irodalmának jelentőségét a következőkben jellemezhetjük. Ez a roppant adat- és rendszertömeg jórészt kora élő gyakorlatának kommentárja, sokszor egyetlen emléke; visszfénye valaminek, ami ebben a teljességben nem él többé számunkra, árnyéka valamikor élő alakzatoknak, melyeket színről-színre sohasem láttunk. A mellett anyagának nagyrésztében összefüggő gondolathálózat, tudományos épület, melyen nemzedékek egész sora dolgozott; a nyugati szellem impozáns



erőfeszítése a zene világának megragadására, rendszerbeöntésére és felmérésére. Végül pedig művelődési kapcsolatok feltárója, olyan korban is, mikor szórványos (például Angliában 1200 körül) s olyan területen is, ahol jóformán elszigetelt jelenség (mint például Magyarországon 1500 táján). Ahol a korabeli muzsika ellen hadakozik : felmérhetetlen értékű adat a század állásfoglalására ; ahol pár leereszkedő szóra méltatja a népzénét : ritka dokumentuma egy elmerült világ-nak ; ahol először próbálkozik az élő gyakorlat tudományos elhelyezésével : messzeható forrongásoknak és nagy kezdeteknek hírmondója. Közben-közben azután a zene előadásmódjáról, hangszerekről vagy hangszerjátékról is szó esik a traktátusok lapjain. És ezt a néhány szót szerencsére segít megtoldani a régi *szépirodalom* is, vers és próza egyaránt, a görögöktől és araboktól Goetheig és Puskinig, a regény, a novella, az eposz és a pasquillus, melyek minden időben szívesen színezték és dekorálták tárgyukat zenés epizódok és zenélő társaságok leírásával. Olyan korokban, melyekben a zenei emlékek sora kihagy vagy nem ad képet az élő zenélésről, az ilyen epizódok is sokat elmondanak, ha nem is a muzsikussal, de a közönség nézőszögéből és szókincsével.

+ Ez az írástömeg volna tehát első szövetségese-  
+ sünk . . . Második : maguk a *hangszerek*. Régibb és újabb zenélőeszközöknek hatalmas légioja maradt ránk ; némelyik, büszkébb mult után, mint népi és koldús-hangszer került a nagy európai hangszergyűjteményekbe ; van, amelyik híres virtuózok vagy fejedelmek szobájában állott, van, amelyet régi udvarházak selejtezték ki egykori intimebb társaséletük emléktárgyai közül. Mind-



egyik a zeneművelődésnek, a művésznek és közönségének más-más szellemi légkörét hozza magával a múzeumokba. Vannak persze messzibb multba visszanyúló emlékek is; néhol a száraz homok vagy a tőzeges föld egy-egy mongol tárogatót, egyiptomi hárfát, avar sípot, ó-germán harsonát vagy római orgonát is megmentett számunkra. Nyomukban a hangszertudomány tapogatódzva megkísérrelheti már a legrégibb kultúrák bonyolult vándorútjának, érintkezőpontjainak felmérését. A hangszer formája, méretei és szerkesztésmódja éppoly állandó tünetei egy kultúrának, mint a hangrendszer és hangolásmód; vándorútja évezredek múltán is megjelöli az irányt, amerre egy régi művelődés terjeszkedési vonalát keresnünk kell. Így bontakozik ki (Sachs kutatásaiban), egyelőre bizonytalan körvonalakkal, Európa hangszereinek túlnyomórészt Ázsiából kiinduló származástörténete: tanúivá leszünk, hogyan születnek meg a paleolith-korban a zörgőszerszámok és egyéb varázseszközök, a fuvolák és kagylókürtök, a neolithikumban a dobok, pánsípok, xilofónok és dorombok, a bronzkorban a harangok és citerák, végül a legutóbbi négy-ötezer év folyamán a hárfák, lantok, trombiták, fafúvók, dudák, orgonák és hegedűk, mind finomabban tagolt s mind szabályozhatóbb hangkészletükkel. A mai népi hangszerek élete ebben a gazdag fejlődési hálózatban sajátos időbeli eltolódást képvisel: hol az egyes hangszertípusok közelmúltját, «tegnap»-ját őrzi meg, hol elkorcsosult vagy leegyszerűsített késői alakjukat mutatják, jóformán az eltűnés vagy továbbfejlődés pillanatában, tehát sorsuknak fordulópontján (duda, tekerő). Akárhányszor megessik, hogy az alaptípus és az élőforma két külön-

böző műveltségi hatást tükröznek (a magyar regölők «köcsög-dudá»-ja például eredetében kelet-ázsiai hangszer, de ma élő formája nyilván nyugati rokonságának hatása alatt alakult ki). A tárgyi anyag, láthatjuk, mindenképpen dús és sokoldalú ezen a téren. Csakhogy a hangszer anyagi valóságától a hangszer megszólalásáig, s főként történetileg hiteles megszólalásáig hosszú út vezet. A használatban lévő hangszert egész világ választja el a múzeumban porosodó hangszertől. A legtöbb régi kultúra válogat a hangkészletben: egy egész hangsorból, melyet ismer s mellyel akusztikailag rendelkezik, többnyire nem használ csak öt-hat hangot s ezzel a néhány hanggal két-háromezer évig is beéri. Az, hogy mi szólal meg valamely hangszeren és mit játszottak vagy játszanak rajta: két merőben különböző kérdés. Így a hangszerkutatás eddigi legfőbb eredményeit, a forma- és szerkezetvándorlások művelődéstörténeti távlatain kívül a hanganyag és hangszínvizsgálat képviseli, s ami belőle a történelem számára kialakul: az egyes korszakok és kultúrák *hangzásbeli ideáljának* különbözősége, kapcsolata és fejlődésvonala.

Legszembetűnőbb a «hangzás-ideál» alakulása ott, ahol az «alakulás» szelleme leginkább a levegőben van s leginkább felmérhető: az európai kultúrában, az európai hangszerjáték és hangszeres együttesek történetében. Hogy mit jelent a valóságban egy-egy vonós- vagy fúvóshangszerünk s többek között az orgona és zongora alkati és dinamikai elváltozása az utóbbi kétszáz év folyamán: arra épp a «történelmi zenegyakorlat» problémái hívták fel a figyelmet világszerte. Az együttesek területén a változás még szembetűnőbb. Zenekar-



történelmünk még alig van, de főirányai és elvei már felvázolhatók. A legfőbb elvek talán így váltják egymást: személytelen összeillesztés (középkor), csoport-elv (renaissance), vonal- és csoport-elv kombinációja (barokk), végül: a színkeverés és a szerves tömeg elve (klasszikus és modern kor). A legrégibb zenekar az énekkart veszi mintául; itt szólam a szólam mellett áll, ének a hangszerrel váltakozik s bármely szólamot bármely hangszer bármikor átvehet az énekhangtól. Később kialakulnak a hangszercsaládok, ugyanegy típusnak mélyebb- és magasabbhangú képviselői; ekkor már csoport áll szemben a csoporttal. A következő fázis a «helyettesíthetetlen» (obligát) szólóhangszer kibontakozása a csoportból, különleges feladatok szolgálatában. És végül egységes szervvé egyesül s finomul a zenekar, sajátos egyensúlytörvényekkel, színek, vonalak és erőcsoportok vegyítésével. Igaz, hogy ezzel a fejlett és individuális vegyítő-elvvel a házizene zártabbkörű együttese kétségkívül régóta él már, régebben, mint maga a zenekar; amiből kitűnik, hogy az egyes fejlődési fokozatok itt is egyidőben vannak jelen s legalább is keresztezik egymást, átnyúlva egymás uralmi területére.

Sajátságos tünet: ahol a régi képzőművészet ismereteink és fantáziánk segítségére siet és székesegyházak portáljain, kódexek miniatúráin vagy nagy festményeken szemünk elé idézi kora zenészegyütteseit: majd mindenütt hitelt kell adnunk a művész valóság-ismeretének. Mintha tudva tisztelné a reális részleteket, vagy sejtelmes mintázó-ösztönrel meg akarná menteni a jövő számára társasága éneklő angyal-hölgyeit, az udvari hárfást s az országutak kóbor énekmondóját, hang-



szereikkel egyetemben : művének megvan a valóság-ereje, adatait és hőseit Chartres-től Memphisig igazolja a kritikai ellenőrzés. Erre a fontos segítőeszközt, az «ikonográfiai hitel» bizonyító súlyára csak néhány évtizede eszmélt rá az európai zenetudomány. Ma már túlnyomórésztben elismeri, hogy a képzőművészet-megőrző-kította régi zenészcsoportok és hangszerformák nem, vagy nem tisztán, a színező-fantázia és kombinatív képesség szülöttei; hogy az irodalom zenei epizódjaihoz hasonlóan sok mindent pótolhatnak egy-egy korszak elveszett zenéjéből; s hogy jórészt nekik köszönhetjük például, ha némi képünk van az önálló hangszeres irodalom születési időpontjának, a 16. század válságokkal terhelt évtizedeinek, társas világi zenekultuszáról.

\*

Eddig csak a zenéről volt szó; de a zenetörténetbe a zenész is beletartozik, életével, munkásságával, társadalmi helyzetével egyetemben. És pedig beletartozik kétféleképpen: mint alkotó egyéniség, és mint névtelen mesterember, mint a zene termő- és mint felfogó-, éltetőközege. De nem termőföld-e a sok névtelen muzsikos is? hiszen belőlük áll a «korszak» és a «társadalom»; hol van hát korszak és ember elválasztó határa? Látni fogjuk, hogy egyéni alkotás és korstílus viszonyát a zenetörténet eddig még annyira sem tisztázta, mint egyéb szellemtudományok; még annyira sem sikerült egységes struktúra gondolatához, történelmi szintézishez eljutnia, mint amazoknak.

Ami e terület munkamódszerét illeti, a zenész alig mondhat újat a művelődéstörténelem vagy a művészettörténet kutatójának. A zenetörténész

ugyanúgy tudományos fogalmakkal és szavakkal igyekszik formábafojni egy minden szótól és minden tudományos fogalomtól merőben idegen «anyag» életét s ha biográfus, egy ilyen «anyagban» kifejeződő lélek magára-ébredését, mint a művészettörténész. A zenei kultúrhistorikusnak pedig ugyanúgy főtörekvése egy korszak ezerfejű életét felidézni, forrása ugyanúgy minden évkönyv, krónika, névjegyzék, számadáslista, levéltári és hírlapi adat, mint az egyetemes művelődéstörténet kutatójának. Legfeljebb annyit tehetünk hozzá, hogy a 20. század zenei *életrajzirodalma*, vagy inkább életrajz-művészete, néhány olyan művet is termelt, mely a zenei nyelv beható és finom fejlődésrajzában, szoros és szigorú lélektani értelmezésében nemcsak a romantika törekvéseit váltja valóra, de egyben mintát ad a kor és stílustörténésznek is egy egyetemesebb körű «vie musicale» rajzának megkísértésére. (Talán nem véletlen, hogy e szinte mereven módszeres életrajzok, aminők *Pirro* és *Schweitzer* Bach-könyvei, *Wysewa* és *Saint-Foix* Mozart-monográfiája, túlnyomórészt francia nyelven íródtak; német nyelven legmértöbb társuk *Abert* Mozart-műve.) Ezen a téren tehát megvan a kimélyülés és kitágulás ígérete, még csak a munkaterület történelmi teljessége hiányzik.

A kultúrtörténet kérdésénél azonban egy pillanatra meg kell állanunk. Maga a szó óvatosságra int; sokszor nem helyes értelemben használjuk. Intézmények és városok zenekronikája még nem zenei művelődéstörténet, hanem annak csak nyersanyaga; éppúgy, ahogyan nem nevezhető még német, angol vagy magyar zenetörténetnek az a munka, mely bármekkora szorgalommal, a

zeneművelés külső adatait állítja egybe ezekben az országokban. Hiszen, mint láttuk, a zenei élet rúgói sokkalta bonyolultabbak, hogysem hangversenyműsorok, levelek és zenészlisták kimeríthetnék. A sokszor helytelenül alkalmazott «zenei kultúrtörténet» elnevezés épp magára a kutatóra legveszélyesebb, mert ha valóban a levéltári adatok világában marad, ez a világ vakká teszi a többi kultúrformák, például a kevésbbé nyomomonkövethető népi vagy egyéb megnyilatkozások irányában. Mintha egy megye népességi térképét akként rajzolná meg, hogy mindenüvé, ahol nem talál emeletes bérházakat, beírná a «lakatlan» megjelölést. Holott a levéltárilag nyomomonkövethető zeneműveltség csak egyik, s nem mindig a legértékesebb vagy legjellemzőbb formája egy-egy ország vagy kultúrkör zeneművelésének. Annyi azonban kétségtelen, hogy az ilyen részletművek is nélkülözhetetlen forrásai, segítőeszközei a *valódi* zenei kultúrtörténetnek, éppúgy, mint az életrajzgyűjtemények, biografikus és tárgyi lexikonok, bibliográfiák, katalógusok és egyes mesterek műveinek kritikai jegyzékei.

A zenélő-éneklő ember történeti jelentősége egyik koncepcióban éppoly megoldatlan, mint a másokban, a kultúrtörténészében éppoly hiányos, mint a biografusében. De fussunk csak végig képzeletben eddigi utunkon: számtalan adat, módszer és erőfeszítés, tantétel, tudományág és rendszer ellenére, ugyanígy nyitva maradtak számunkra magának a zenetörténetnek legfőbb kérdései, ama bizonyos «végső kérdések» is.



#### IV.

*A végső kérdések felé. Művészet, amely bekeríthetetlen.* A legelső megdöbbenés, mely bennünket a zenetörténet problémáinak vizsgálata közben elfogott, abból a felismerésből támad, hogy a régi zene életét a maga teljes valóságában képtelenek vagyunk felidézni, megragadni, bekeríteni, meghódítani. Az írástörténet erőfeszítései elérhetik, hogy mindaz, amit egy-egy korszak lejegyzésre méltónak tartott, megvilágosodjék számunkra a maga jel-voltában. De *mit* tartott egy korszak lejegyzésre-érdemesnek, gondolatainak mekkora töredékét, s mit jelentettek ez írásjelek az ő számára? milyen asszociációkkal jártak, mit idéztek fel, mivel kellett őket kiegészíteni? ez homályban marad. A jel már megvan, de nincs meg az ember, ki e jelet olvasta s a jelben jelentést olvasott, mélyebb értelmet, mint amit mi kivehetünk belőle. Es ne gondoljuk, hogy ez csak a legrégibb korszakokra áll. A neumák, e régi hangmozgás-jelek úgy ahogy értelmezhetőkké válnak majd, ha meggondoljuk, hogy elsősorban a melódia irányára és hullámvázvonalára akartak emlékeztetni; talán lesz idő, mely ritmikus olvasásukat is igazolja helyenként. A ritmust nem ismerő korálkóta-jelzés, a szövegből s a ritmus-szkémákból, a «modus»-okból kiinduló értelmezési kísérletek révén sok-

helyütt pontosabb értelmet nyer majd számunkra. A menzurális hangjegyzírás rejtvenyjátékai megoldhatók, a szólamkönyvekből össze lehet írni az együttes partitúráját ; a számozott basszus-szólam felett majd csak elképzeljük az orgona, zongora, lantok és hárfák akkordjait ; a tabulatúrákból majd csak kivesszük, mit kellett a lantos és az organista számára megrögzítenie az írott jelbeszédnek. De hát a rögtönzött táncformák és variációsorozatok, a rögtönzött szólamok és kísérek, ékesítések és dallamváltozatok, a rögtönzött zenekari játék, melynek halvány mását talán cigányzenekaraink muzsikálásában kereshetjük? a régi opera, melynek igazi művészei becsvágyuknak tekintették, hogy szóló-számaikat estéről estére másképp adják elő? S ezek a problémák jóformán napjainkig nem szűnnek, nem apadnak. A 17. század opera-partitúráinak jórészét még nem érdekli az a kérdés, hogy milyen szakaszt, melyik szólamot milyen hangszer játsszon ; játszhatja, amelyik bírja. Sokszor semmi más nem áll a kótában, mint egy basszus-szólam, egyetlen jelnyi utasítás nélkül ; rögtönözz belőle, ha tudsz! Bach nem ír tempó-utasítást, orgonaműveit nem regisztrálja, zenekarának összetételén, hangszergyakorlatán, ornamenseinek értelmezésén máig civódnak a tudósok. Mozart zenekarának tempói, árnyalásmódja, dinamikája sokhelyütt nyílt kérdés. Beethoven igen sokszor nem törődik hangszer és énekkar reális lehetőségeivel, azt akarja, hogy hangjuk mint szín és jelkép utaljon valami másra, távolabbi és megfoghatatlan hallucinációkra ; mit tegyen a zenész ilyen kegyetlen követelményekkel? Schumann zenekarát ma sűrűn módosítják, partitúráit áthangszerelik, mert, mint mondják, gon-

dolatait nem tudta jól kifejezni zenekaron; mi tehát oly pontosan ismerjük e gondolatokat? Berlioz és Liszt viszont biztos kezelői a zenekarnak, semmi kétség; itt tehát arról kell folynia a vitának, hogy micsoda a műveik valódi intenciója, és hol kezdődik meghamisításuk, műfajilag hova tartoznak s mit jelentenek ezek a művek; hol adjuk elő «Romeo és Juliá»-t meg a «Szent Erzsébet legendájá»-t: színpadon-e vagy hangversenyteremben? Wagner nem használta a metronómot s így talán sohasem fogjuk megtudni, mi volt műveinek igazi mozgásmértéke: mi lehet «Trisztán» előjátékának «langsam und schmachkend» tempója, mi a «Parsifal» nagypénteki varázsának «sehr ruhig»-ja, — mikor annyiféleképp lehet sóvárogni és megcsendesedni! Ahol a részletek nem tűrnek vitát, ott a kétség szelleme a teljes mű tartalmán vesz kárpótlást és bosszút; ahol nem kell a teljes szerzeményt újrahangszerelni és összefoltozni, mint Musszorgszkij esetében, ott a zeneszerző, mint annakidején Mozart vagy Verdi, tanúja lehet művei ellentétes tartalmi értelmezésének, — mert valóban ki is tudhatná, hogy «Don Juan» és «Rigoletto» az erkölcsöt dicsóítik-e vagy a bűnt, alakjaikat milyen zenedrámái rúgókkal mozgatják s végső fokon minek adnak igazat az emberi életben...

Mondhatnók, hogy minden mű, amíg él, vita tárgya, s hogy sokértelműsége, vitatottsága épp a belőle áradó életerő jele; de ez nem egészen így van. A zene ebből a sokértelműségből és bizonytalanságból sokkal többet kapott útravalóul, mint az irodalom vagy a képzőművészetek; s ahol történelmében megállunk, amihez fordulunk, amerre tekintünk: csupa kétértelműség, homály



és ingadozás. S ugyanilyen homály ott is, ahol a mai élet még nem vitat, még nem keresi saját fel-fogását és problémáit, még nem barátkozott meg a szokatlan hanggal: mert ott meg némán és idegenül előlép a Régi Ember árnya s a köd mögött az ő titkai fogadnak. A zene «bekeríthetetlen» művészet; egészen soha sincs hatalmunkban, s mintha épp «anyagtalanságát» ellensúlyozná azzal, hogy nagyon is az «anyag» problémáiba menekül az utánanyúló kezek elől.

Mondhatnók azt is, hogy egyetemesebb szempontból meddő lehet a zene egykorú értelmének ilyen görcsös keresése. Hiszen mint művészet nemcsak környezetéhez fordult, nemcsak annak jelentett valamit; ha igazi élet, jelent valamit századok múltán is és lényege nem lehet az egykorú apparátushoz, értelmezés- és előadásmódhoz kötve. Azután meg itt van az élő zenei száj-hagyomány, amely bizonyíthatja a formák és gondolatok szívós erejét, hosszú élettartamát.

Valóban így van, de az «így» még csak fele a valóságnak. A zene alapelvei talán halhatatlanok, de időközi formái s főként azok a formák, kifejező-eszközök, melyeken a muzsikuss művész-öntudattal dolgozik, nagyon is változandók, hamar elévülők. A zene ennyiben nagyon is: anyag, sőt hamar elhasználódó anyag. Homeros és Dante ma is élő olvasmányok, de zenészkortársaikról semmit sem tud a köztudat és a zeneélet; s hogy Bach elevenebb, mint Klopstock, Beethoven mint Walter Scott, azt ilyen, aránylag közeli időben az emberi nagyság, az intenzitás magasabb foka még könnyen magyarázza. Már az olyan távolságból, mint négyszáz év, a zenetörténet minden erőfeszítése sem teheti Josquin Desprès-t, ezt a nagymes-

tert, a korabeli «nagy képzőművészet» vagy «nagy irodalom» ismert hőseihez foghatóan, Leonardo da Vincihez vagy Villonhoz hasonló mértékben, élővé. A zenei alkotásnak nem jutott örökségül a halhatatlanság, még csak igazi hosszú élet sem; ellenkezőleg, aránylag gyorsabban avul a többi művészetnél. Ami pedig a zenei szájhagyományt illeti: semmi sem győzhet meg jobban a zene alakváltozási hajlamáról, mint éppen ez. Az átalakulás ereje, problémái épp itt a legszembe-  
szökőbbek. Mint a régi zene életében, itt sem egyetlen valósága van a zenének, hanem annyi-féle, ahányszor megszólal. S mintha épp ez volna a zene életének titka; ami belőle fennmarad, az az írásba alig fogható s a multban is csak elvétve megrögzített alapforma; a személyes mű, a változat, a részlet, az applikáció elfoszlik, elsápad, odébb-kering, hullámszik, alakot vált. Az egyéni mű történelmi sorsa legjobban a változatok sorsához hasonlítható. Monteverdi műveinek jórésze elpusztult a harmincéves háború zsoldosainak keze alatt Mantovában; ami belőlük megmenekült, az Monteverdi koncepciója. Mantova akkori népdalai viszont valószínűleg ma is megvannak gyűjteményeinkben, eltérő, de rokon változatokban... A mű csak annyi, mint egy emberélet, elfoszlik, mint egy ember, fenn csak annyiban marad, hogy ő is pillanatnyi változat egy hosszabb láncolatban, a sokaság vagy egy ember sorsának láncában. A változat az élet lélekzetvétele, hulláma és egyben termőföldje. Minden zene addig él, míg ez a változat-termő, színváltoztató felhő- és hullámkésztsége megmarad; mihelyt ez kilobban, mihelyt felhő-alakzatai nem változnak többé, egyúttal el is fújja őket a szél s a zene élete véget



ért. Sokszor úgy menekül meg egy-egy régi zene-kultúra, hogy forma- és dallamváltozatait vala-milyen szélvihar elsodorja a szélekre, ahol esetleg egy más nép képzeletében új életre kelnek s tovább alakulnak. A történész ilyenkor ámulva állapítja meg a *periférikus fennmaradás* törvényét. Látni fogjuk, hogy a dallamkultúrák titokzatos, hosszú életének egyik nyitjához itt járunk leg-közelebb.

*Az egységes fejlődésvonal akadályai. Különböző fokozatok egyidejű jelentkezése.* A zene, ez a lényegében megragadhatatlan, sokértelmű jelenés ott válik számunkra megközelíthetővé, ahol formáit pontosan fel tudjuk mérni. Nem véletlen, hogy a realista kutató-nemzedék zenei formatörténetet kívánt és alapozott meg; a történelmi folyamat, az elváltozás és kibontakozás legszembe-tűnőbb fokmérője a zenei forma. Elváltozása nemcsak alakváltás, de egyben értelemváltozás is. Sokszor az értelemváltozás megelőzi az alakváltást: valamely szerv funkciója új világításba kerül, megnő vagy lecsökken, mire e változott értelemhez képest a forma egyensúlyviszonyai is módosulnak. Ilyen például a szonátaforma feldolgozó-szakaszának módosulása 1800 táján; az addig pusztá közjáték vagy epizód szerepét betöltő áthidaló-szakasz előbb pszichológiailag új színt ölt, fordulóponttá emelkedik, azután ez új értelméhez mértén súlyában, terjedelmében is megnő s a romantikus szonátaformában jóformán uralkodó érvényre jut. De néha az alakváltozás jár elől s az értelemváltozás utána; ha például idegen műfaj nyers átvételéről van szó, mely egészében és részleteiben csak lassanként nyer újfajta értelmet új kör-



nyezetében. (Ilyen például az olasz kantáta gyökérverése Németországban 1650 táján.) Mennél több és mélyebb értelemváltozásra alkalmas valamely forma, annál hosszabb életű, mert hiszen annál több nemzedék és annál több nemzet tud benne otthont lelteni a maga mondanivalói számára; a szimfónia kétségkívül nem nőtt volna meg klasszikus műfajjá, ha megmarad 1750 körüli olaszos értelmezésében. A fokozatos módosulások sokszor, utólag is, alig láthatók, a keret rugalmassága; a tartalom sokfélesége ugyanegy keretben, csak hosszabb idő múltán válik ismertté, tudatossá; ez az oka annak, hogy formakutatásunk egyelőre még messze áll attól, hogy valódi értelemkutatás legyen. Ma még beéri a formavilág külső történelmi lerögzítésével; a lényegyet úgy fogalmazná meg, hogy valamely zenei forma bizonyos állapota és fejlődésfoka, tagjainak bizonyos egyensúlya: feltétlenül jellemző egy-egy időszak vagy egy-egy mester munkájára, azaz egyéni, egyszeri, egyetlen történelmi pillanatban előforduló jelenség.

Legalább is erre mutatnak azok az adatok, melyek egy-egy műfaj kialakulását iskolás értelemben végigkísérik a történelmi fejlődés főútvonalán. A valóság azonban arra tanít, hogy történelmileg többféle forma is egy és ugyanazt a törekvést jelentheti s viszont ugyanegy forma két különböző időszak állásfoglalásának képviselője is lehet, ha értelme, tartalma erre képessé teszi. Gondoljunk két szembetűnő jelenségre: az ú. n. *mellékformák* életére és az *archaizáló korszakokra*.

Mik a mellékformák? Vamely műfaj nem egyetlen megoldásként, egységes és egyirányú erőfeszítés eredményeként születik meg, hanem sok-

féle próbálkozásból és kísérletből. S ezek a kísérletek legtöbbször továbbfolytatódnak akkor is, mikor a végleges forma, a «jövő formája» már kialakult; csak lassanként halnak el. Hogy csak két példát említsünk: a gregorián korális mellett egészen a 11. századig ott élt a nyugati egyházi zenének néhány olyan ágazata, mely «együtt indult» a gregoriánnummal, de nem lett oly széleskörű mozgalommá s nem nyert hivatalos szentesítést; azok közül a mozgalmak közül való tehát, melyek «nem sikerültek», csak megtermékenyítettek egyéb műformákat. A fuga-forma megszületésekor, a 17. században, még párhuzamosan élt egymás mellett (például Frescobaldinál, a variációs *ricercar* idején) három-négy olyan képlet, melyekből nem lett fuga, de segítették a fúgát megszületni. Az ilyen elsikkadt kezdő-alakulatokat, oldalágakat, mellékforrásokat, melyekből sohasem lesz igazi «főáram» és «befejezés», de amelyek nélkül a formaszületés folyamata elképzelhetetlen, nevezzük (G. Adler nyomán) mellékformáknak. A törekvés, melyből fakadnak, közelrokon a «főforrás»-okéval, lemaradásukat talán az intenzitás vagy az elterjedési készség hiánya okozza, sokszor talán az élesség, elkülönülés és programmszerű megfogalmazás hiánya, sokszor talán épp a túlzott tisztaság; sokszor aprólékos okok, melyek egy-egy nagymestert arra bírják, hogy ne velük, hanem más kísérleti formákkal foglalkozzék. Így ezek a mellékformák kirívó példái annak, hogy egy korszak lelkében éppúgy jelen vannak egyidejű divergenciák, meghasadások, ugyanegy szándék kettős képletei, mint az egyénen belül s e belső határozatlanságok, esetlegességek, «talán»-ok nem mindig, nem mindjárt



oldódni fel végzetszerű egyértelműséggel és határozottsággal *egyetlen* forma keretei között.

Az archaizáló korok az ellenkező végletet, azonos külsőségek eltérő értelmét mutatják; öntudatosan vagy öntudatlanul megifjodni vágnak s ezért visszanyúlnak a közeli vagy távoli múlt ifjúságot lehellő formavilágához. Így tesz a római zene Mesomedes korában, így a német zene Brahms és Reger idején. A formák néha hajszálnyira ugyanazok, csak épp belső jelentésük változik meg, s a tavaszból mégis őszi lesz.

Előrefutás és visszanyúlás, jövőtalálgatás és múlt-tisztelet, formájukat cáfoló tartalmak és tartalmukat cáfoló formák ugyanegy jelenségre figyelmeztetnek: a formák világa valóban határozott korszakok határozott törekvéseiből születik s minden jegyével egyetemben korszakok akaratának-lelkének hírmondója; de jelentése bonyolult és alig megfogható, mert életének minden szakában minden alakja jelen lehet. Ezt a mélyebb jelentést épp ezért sokszor nem az arányokból és szimmetriákból, hanem a nyelv alig észrevehető hangsúlyaiból, a tartalom elhelyezkedéséből, *minden* tartalmi elem egyensúlyából kell kiolvasnunk.

A legfőbb nehézség pedig abban áll, hogy ezt a zavarbaejtő egyidejűséget, minden fejlődési fázis együttes jelenlétét valamely korban, a zenei nyelv egyéb területein is megtaláljuk. Harmónia- és melódia-stílusok nemcsak külön időszakokat jelentenek, de többnyire ott élnek egymás mellett is, párhuzamosan. Nézzünk mélyebben akármelyik korszak irodalmába: a középkor polifóniájával egyidőben ott találjuk már az akkordikus homofóniát, az egyházi hangnemek uralmának delelőjén a kromatikát s a kromatika 19. századi dele-



lőjével egyidőben a diatonikus népi hangnemeket. És ha már a népnél tartunk: nem vagyunk-e lépten-nyomon tanúi a művelődési főáramlatok vidékreszorulásának, a «falun rekedt tegnap»-nak? Nem él-e a népzenei életben a műzenék régi stílusa, a mai melodikában a tegnapi s a többszólamúságban az egyszólamú dallamszövés? Valóban, talán nincsenek is korszakok; technikák, stílusok, kezdetek és összegezések összefolytak; minden mindig együtt van.

De akkor mégis, mi adja egy korszak színét-hangját, egyéniségváltását, személyes intenzitását? Ha minden mindig egyszerre hangzik, miért esik a *főhangsúly* mégis mindig másra; mi szerint változik ez a hangsúly; mi teszi, hogy e forgatagban mégis mindennek *helye* van; mikor áll valami előtérben, s mikor szorul oldalvárt, mikor «mai» és mikor «tegnapi», mitől időszerű, s mitől válik elavulttá?

*További nehézségek: korszerűség és elavulás.* A kérdést természetesen azzal tisztázhatnók legkönnyebben, ha sikerülne megállapítanunk: mi-ből áll a zenei anyag korhoz-kötöttsége.

Es itt már a legelső lépésnél szükséges az óvatosság. A történelem telve van váratlan visszatérésekkel; számtalan jelenség akad, melyekre évszázadok múltán sem mondhatjuk, hogy «elhaltak», hanem csak annyit, hogy «elaludtak» s újból felébredhetnek. Egész zenestílusokra éppúgy áll ez, mint részlet-sajátosságokra, dallamokra éppúgy, mint harmóniákra; és nagy időbeli távolságokra éppúgy érvényes, mint néhány emberöltő idejére. A 13. század angol világi zenéje sokkal közelebb áll mai zeneérzésünkhöz, mint

jóval későbbi koroké ; a korai középkor organum- és fauxbourdon-technikája újból ott virágzik Debussy és Kodály műveiben, primitív népek dobritmusai Bartók és Sztravinszkij zenekarában. A távolságot mindenütt a változott értelem teszi s ez az «értelemváltozás a nyersanyag azonossága mellett», különösen ott mutatkozik kirívóan, ahol szűkebb távolságról és az öntudatos átvétel határán járó megismétlésről, kiemelésről, felnagyításról van szó. (Bach János-passiójának «Es ist vollbracht»-témája Beethoven op. 110. szonátájában ; Wagner «Trisztán»-harmóniai már Mozart Esz-dúr vonósnégyesében jelentkeznek, a «Walkür» tűz-harmóniai először Marenzio-nál tűnnek fel 1580 táján!) S ez nemcsak a nyelv egyes elemeire áll ; technikák, stílus-elvek ugyanígy visszatérhetnek hosszabb tetszhalál múltán s nem egyszer úgy, hogy értelemváltozásról nem is igen beszélhetünk. Ilyen a hangszerrel kísért szóló-dal elve 1300-ban s utána ismét 1600 táján Olaszországban, mindkét alkalommal forradalmi jelentőségű mozgalom jelvényeként ; ilyen Európa-szerte az aránylag független szólamokból szövődő polifónia gondolata, mely 1480 körül ugyanúgy «aktuális», mint 1910-ben. Hogy maga az emberi és művészi attitűd is visszatér időnként, talán nem is kell hangoztatnunk. S az értelem megváltozását sem mindig oly könnyű megállapítani. Könnyű, ha feltesszük, hogy régebbi korok nem mindig annyira urai a kifejezőeszközöknek, mint mi s így lehetséges, hogy tapogatódzás, kísérletezés közben rá-ráhibáznak egy-egy érdekes újdonságra, melyet mi majd öntudatosan kiépítünk . . . De nehézzé és kétségessé válik ez a fölény, ha felismertük, hogy lényegében minden kor teljes birtokában

van a kifejezőeszközöknek s amit akar, arra mindig képes is . . . Képes, azokon a határokon belül, melyek a gondolat s nevezetesen a zenei gondolat kimondását általában megszükitik az emberiség és az alkotó ember számára.

Valamely nyelv vagy nyelvi sajátosság el-tűnése tehát még nem szükségképpen egyúttal «elavulás» is ; helyesebben elavulás a kortársak, de csak ideiglenes félreállítás a történelem szemében. Ha azonban *ezt* a szempontot fogadjuk el, akkor végeredményben korszerűség és elavulás nem-létező fogalmak, mert hiszen az élet minden jelensége újból felbukkan valahol, változott vagy alig változott jelentéssel. Nincs más hátra, mint hogy egy-egy átmeneti korszak határmesgyéjén élő ember szempontjait igyekezzünk magunkévá tenni s meglesni, mi az, ami a tegnap zenéjét számára idejétmulttá, érdektelenné teszi.

A legelső vonás, mely itt szemünkbe ötlík, az a különösség, hogy a zenei nyelvnek nem minden eleme vesztí értelmét egyforma gyorsasággal. A melódia például nem avul oly hamar, mint a melódia feldolgozása. Látni fogjuk ugyan, hogy az európai dallam-alkotásnak megvannak a maga eléggé világosan elkülönülő korszakai, hogy egy 14. és egy 17. századi dallamot nagy távolság választ el egymástól. 1700-nak éppúgy jellegzetes, «egyéni» melodikája van, mint 1850-nek — s ha már az «egyéni» melodikáról szólnak : mihelyt jobban megismerjük egy-egy régi mester zenéjét, nemcsak a mozarti és wagneri melodika közötti különbség tűnik majd szemünkbe, hanem a palestrinai és lassói, a Landino- és Machaut-féle közötti is. Mégis úgy látszik, hogy a dallam élete Európa többszólamú kultúráiban is hosszabb, mint a



harmóniai anyagé vagy a feldolgozás- és szövés-technikáé. Bizonyára nem véletlen, hogy a csak dallamban élő kultúrák kevésbbé érzik a korszakhatárokat, kevésbbé «történelmiek» talán, mint a többszólamúsággal és egyben bonyolult, ideges időérzéssel eljegyzett nyugati zeneműveltség. Kelet melódiái évezredekig élnek s mint majd láthatjuk, voltaképp nem sokkal marad mögöttük Európa dallamvilága sem. Viszont e melódiáknak már pusztá «letevése», feldolgozásmódja, kifejtése gyorsan elavul, aránylag hamar értelmét veszti minden nagyobb forma, minden bonyolult, egyéni szerkezet, személyes értelmezés... Ne mondjuk erre, hogy a mulandóság nyilván ott kezdődik, ahol az egyén — mert ez a tétel igen messzire vezetne; de mondhatjuk, hogy ott kezdődik, ahol a szövés-technika és a többszólamúság: ezekbe akaszkodik bele legelőször az őrlő fog, a pusztulás, a megújuló öntudat türelmetlensége.

Valóban, ha feltesszük a kérdést: mi is hangzik annyira másképp egy 15. századi és másképp egy 19. századi műben: legelsőnek a zene megváltozott *szövetére* kell rámutatnunk. És szinte szószerint a «szövet»-re, mert az egyes szálak benne, a melódia és harmónia fordulatai, meg-egyezhethetnek más korszakokéval, de a teljes szövet, úgy amint van, a szövés módja, kiterülése, hullámozása, az alkotórészek ilyen vagy amolyan összhangja, együttese: egyetlen kor vagy egyetlen ember sajátja. S ez a jellegzetes szövőhajlam, ez a különleges tektonika, a szálaknak ez a sajátos csomózása az, ami a zenének egyéni vagy korszerű színezetet ad. Bizonyos távlatból már az egyéni is «korszerű», mert a korszak oly messzire kerülhet tőlünk, hogy már tisztán az egyén kép-

viseli számunkra, s azt, ami benne «nem-egyén», elveszítettük szem elől; ezáltal a teljes kép egybefolyt. Palestrina<sup>3</sup> személyes nyelvét alig tudjuk már megkülönböztetni attól, amit a 16. század jellegzetes zenéjének neveznek s a régebbi korokról már ennyire sincs kialakult fogalmunk. Mégis, a kor «képe», ha zavaros vízió gyanánt is, még él és világít öntudatunkban. Nagyjában felfogjuk a zene korszak-adta hangjának akcentusát, fényét, zamatát, nagyjában kiolvassuk belőle minden műalkotás, sőt minden élő szervezet szintetikus elvét: azt, hogy alkatelemei külön-külön elképzelhetők más összefüggésben is, de így *együtt*, ily «tisztá fogalmazásban» csak egyhelyütt, egy időpontban s talán csak *egy* ember keze nyomán; és e pillanatban feldereng bennünk a zene időbeli megörögzítettségének törvénye, az az erő, mely a muzsikát, életének bizonyos változatában, az emberiség életének határozott változatához, a korszakhoz köthözi.

De épp ez az egyszervaló állapot, ez a jellegzetes szövedék van a legkorábban halálra szánva. Ez változik el értelmében legelőbb, ezzel veszíti el a következő nemzedék leggyorsabban s legradikálisabban a kapcsolatot. Elkövetkezik egy lélektani pillanat, melyben a zenei szövet csomózásának ezt a módját a kortárs már túllontúl ismeri, tehát nem érdekli többé, lanyhának, hidegnek, unalmasnak találja, a maga érverését nem érzi benne már — és másfelé fordul. Ebben a pillanatban a régi technika már mesterkedésnek hat, melódiavilága keresettnak (még ha a legegyszerűbb is), a teljes mű lényegtelen dolgok felnagyításának, szájhósködésnek; vele szemben az új mindig igazabb, érdekesebb, művészebb, szövete tiszta



és szerkesztésmódja annyira feszültséggel-teljes, hogy a figyelmet szakadatlanul leköti (még ha a valóságban zavarosabb vagy lazább szövésű is a réginél). Így merül el például Bach világa 1740 táján; az ifjabb generáció ezt a zenét dagályosnak, fellengzőnek érzi; ez a sorsa Rameaunak is, akit a fiatalok 1750 körül ötlettelennek, száraznak és tudákosnak bélyegeznek. Dufay és Okeghem, akik 1480-ban még «zenefejedelmek», 1520 táján teljesen letűnnek a zeneélet felszínéről s 1600 körül már «otromba északi barbárok» a firenzei radikálisok szemében; Lasso egy évszázaddal halála után teljesen ismeretlen, Schützről már Bach sem tud, és Palestrina, a «princeps musicae», alig három évtizede halott, mikor a harcias olasz zenész-ifjúság számára már múzeumba-valónak számít. Annál különösebb, amikor egy-egy muzsikusz «aktuális» marad a halála után jónéhány nemzedéken keresztül s ezen a réven középpontjába kerül a legellentétesebb értelmezéseknek; a nemzedékek ízlésváltozása, ha már nem detronizálja, legalább homlokegyenest ellenkező magyarázatokat fűz művéhez. Mozart például változatlan bálványa a 19. és 20. századnak, de ez idő alatt megteszi az utat a «grácia gondtalan énekesé»-től a «sötét szenvedélyek megszállottja»-ig; Bach, akinek «élete» mintegy száz év óta megszakítatlan a zenei köztudatban, «vallásos igehirdető»-ből «barokk fantasztá»-vá, majd «gótikus építőmester»-ré, sőt «objektív zenész»-szé alakul ugyanekkor. Mindezek a felfogások figyelemreméltók, mert hiszen a maga szempontjából mindegyiknek igaza van, mindegyik kimond valamit a valóságból; de régi igazság, hogy az ilyen felismerések és kimondások elsősorban arra a korszakra jellemzők, mely fel-



ismeri és kimondja őket. Az «elavulás» helyét ezekben az esetekben az «átértelmezés» folyamata foglalta el; mégis könnyű felismerni, hogy a két folyamat lényegében ugyanaz, mélyükben ugyanazok az eltérítő és módosító erők működnek.

Különleges formát ölt ez a félretolása a tegnapnak, mikor együttjár elvek és művészi álláspontok akut érvényesülési küzdelmével. Hirdetői ilyenkor többnyire nem a nagyközönségből kerülnek ki, hanem vezetőemberek, sokszor maguk az új művészek, akik ítéleteikben saját ügyükért küzdenek, önmagukat és mozgalmait igazolják. A harc ilyenkor sokszor merőben más térre csap át s megszínezheti bármely politikai vagy erkölcsi motívum. Ha Alexandriai Kelemen, Szent Ágoston, Jeromos és mások az első keresztény évszázadokban erkölcstelennek bélyegzik a római énekstílust, állásfoglalásukban nem annyira művészi, mint inkább pedagógiai és missziós szempontot kell keresnünk s ezenfelül meggondolnunk, hogy a fiatal egyház zenefelfogását erősen befolyásolta az antik görög ethos-eszmény, mely művészet és világrend megváltozását szorosan egybekapcsolja. Aki egy új emberi eszményért küzd, annak a régi művészettel is le kell számolnia. Ez az erkölcsi állásfoglalás csodálatosképpen belejátszik olyan újabbkori harcokba is, melyek látszatra csak művészi kérdések körül folynak. Ha Marcello és Mattheson a 18. században koruk léhasága és tudákossága ellen küzdenek, értelmük-vesztett formulák és hiú parádézások «hagyományát» pellengérezik ki dühös gúnnal: az erkölcsbíró és a művész hangja körülbelül egyformán erős ezekben a művekben. Rossini nemcsak azért «alávaló lator» Berlioz szemében, Meyerbeer nemcsak

a miatt «lelketlen spekuláns» Wagner számára, mert könnyű és «delkiismeretlen» sikereket hajhásznak, hanem mert egyúttal útjában állanak valami újnak, valami nagyobbaknak, melyet e két mérges kritikus önmagában forrongani érez. Beethoven, mikor erkölcstelennek bélyegzi a «Figaro lakodalma» és «Don Juan» operavilágát, voltaképp önmaga operaideáljáról beszél. Haydn még «szívhezszóló»-nak érezte Mozart zongorajátékát, de Haydn nem volt zongoraművész! Beethoven viszont, aki nemcsak fiatalabb, de a zongorajátékról is merőben újszerű fogalmai vannak, «tisztának, de kissé fakónak és ósdiinak» érzi ezt az előadásmódot s valahogyan ebben a negatív formában beszél a maga interpretáció-eszményéről, melyről különben nem igen tudna nyilatkozni. És ugyanígy minden korszakforduló abban a meggyőződésben él, hogy a maga számvetését a multtal, történelmi ítéletek formájában is elvégezheti. Beethoven alig néhány évtized leforgása alatt «litterátus zenésszé», a zenei felbomlás képviselőjévé lesz Ulibisev, majd Debussy szemében, s hogyne lenne azzá, mikor kritikusainak legfőbb vágya a mozarti zeneiség, a tiszta és karcsú formák visszahódítása! De 1910 táján úgy tűnik, hogy Wagnerből is elég volt már s az 1920-as évek inkább Verdihez menekülnek előle; talán nem véletlen, ha ugyanebben az időben írja Bartók Béla a magyar verbunkos-zeneszerzőkről, hogy műveikben «jóízlésű ember nem gyönyörködhetik». A romantikával torkig vagyunk nyilván s a multtal szemben való állásfoglalás mindig termékeny jelenség...

Csak az a csodálatos, hogy a hang ugyanilyen indulatos, a vádemelés ugyanilyen kemény akkor



is, ha a *fiatalabb* nemzedék, az újítók, a modern zene ellen kell síkraszállni. Itt persze nem lehet szó elavulásról, itt generációk fordított irányú harca folyik: öregek csatája a fiatalok ellen. És lám: ez a harc, ez a harag is majdnem mindig egy és ugyanaz, mintha a harcosok egymást másolnák évszázadok távolságából. Aristoxenos a maga kora (a Kr. e. 4. század) új zenéjében jóformán egyebet sem lát, mint hazug, virtuóz szemfényvesztést; Lüttichi Jakab mester a 14. század modern zenéjében mindenekefelett a disszonanciát és zűrzavart veszi észre; és 1600 táján (Artusi-nál) megint csak az a vád a moderneik ellen, hogy fülsértő, lármás és zavaros zenét írnak. Egy-egy mester megítélése az «öregek» kritikájában is többféle fázison mehet át, a szerint, hogy művészszerző hány «konzervatív» nemzedék élete-során bontakozik ki. Az ifjú Mozart zenéje például csillogó és lazaszövésszerű a Bach-korszak elkésett sereghajtóinak szemében, a kései Mozart formátlan és kaotikus a Haydn-nemzedék átlagzenészei számára, Mozart ifjabb kortársai pedig nemsokára épp őrés, mint a harmónia és egyensúly mesterére hivatkozva, hirdetik a romantika zenéjét puhának, vagy durvának és zavarosnak. (És e nyilatkozatok között alig telik el több mint negyven év.) Objektív szemmel nézve persze mindebből nem derül ki túlsok; az 1600-as, 1850-es és 1920-as támadások szókinccse felől Monteverdi, Wagner és a legújabb európai zene akár egy és ugyanaz is lehetne. Hogy a fiatalok zenéje időnként «hízlel a fülnek», időnként meg «sérti a fület», az ne téveessen meg senkit; mert a «mételty» mindig egy és ugyanaz: elfordulás a régi, komoly, kiegyensúlyozott művészettől, cifra és hívságos dol-



gok felkarolása. És persze: disszonancia, ami mindezzel együttjár. Tehát sohasem felszabadulás, hanem mindig meglazulás, nem új mondanivaló, hanem mindig lezüllés.

Az «új» e szerint lazának és önkényesnek tűnik, a «régi» színtelennek, itt-ott nagyzolónak vagy kicsinyesnek. A jólismert dolgokat valóban színteleneknek találja a közös ízlés, az ismeretleneket lazán szötteknek, ötletszerűeknek. De hát a harmadik-féle hang, amely se nem múlt, se nem jövőendő: a *jelen* vajjon milyen helyre jut ez ütköző erők közepette? Nyilvánvaló, hogy ez a *harmadik* nem külön elv, hanem a másik két fogalom sajátos találkozása; az az óra, mikor egyikük «tegnap»-színt ölt, másikuk holnapot ígér — és ebből a kettős fénytörésből tudjuk, hogy «ma» van. Külön *most* voltakép nincsen; a *most* az *ezelőtt* és *ezután* függvénye. Innen, hogy az egyidőben élő különböző korosztályok csak annyiban élnek közös «mai» életet, amennyiben közös «tegnap»-ról tudnak és közös «holnap»-ot sejtenek. A «ma» voltakép csak utólag, a történés számára alakul ki, akkor, amikor már «tegnap» lett belőle; egységes «korstílus»-t a kortárs csak ritkán ismer öntudatosan, de annál inkább ismer az utód, a historikus. Mi volt például 1590 korstílusa? Az akkori öregek számára Palestrina, az akkori fiataloknak Mařenzio; a kettőből csak a történész formál harmadikat, azzal, hogy megkísérli őket összetartozóknak látni, kapcsolatukat felfedezni. De bárhogyan legyen is: a kor közös nyelve mindenkép a zenei szövés technikával azonos; ez az az «argot», melyen egy időszak átlagos zenéje beszél vagy legalább is az a szókészlet, mely öntudatunkban egy-egy korszak közös nyelveként sze-

repel. Ezen a nyelven beszélnek a kor középszerű művészei; s a mestermű talán ott kezdődik, ahol ez a köznyelv egyszerre csak «összeáll», megsűrűsödik vagy meggyorsul rendkívüli intenzitásúvá, ahol ez a pislákoló zsarátnok egyszerre lángra lobban. Ilyenkor, mint már mondtuk, épp a kor közös «szöve» ég el benne leghamarább; mikor a mű öregedni kezd, az egykor közös nyelv, az «anyag» évül benne legelsőnek. Bizonyos távolságban már nem a jólsikerült forma, a közös szó szerencsés «kimondása» ad neki életet, mint esetleg születésekor, hanem csak egyéni intenzitása, ha ez az intenzitás valóban erős. És ilyenkor a «halhatatlan» mű mintegy magával vonzolja a hosszú életbe, a «halhatatlanságba» a maga romlandó kéréget, a köznyelv szövetét, az egykori formát is, mert hiszen élete végső soron mégis csak közösgyökerű a formával, az anyaggal, melyből kivirágzott, mellyel örök testvérharcban, viaskodva ölelkezik, melyet felmagasztal és eléget.

*További nehézségek: a zeneérzék különbségei.*

Mindezek a kritikai álláspont gátjai két nemzedék harcában, az emberöltők fordulóin. De aki egy-egy fejlődésvonalba igyekszik foglalni a zene történelmi kibontakozását, csakhamar még súlyosabb akadályokra bukkan. Ember távolsága az embertől, zenésze a zenésztől sokféle lehet: apák és fiúk távolsága kiszélesedik korszakok különbségévé, családok és törzsek eltérései kultúrkörök elválasztó szakadékaivá. S hogy e nagy különbségeket nehéz összefüggő történeti rendbe békíteni, belőlük a közös végső akaratot kihallani: azt nemcsak a nemzeti és faji ellentétek «szakértője» veszi észre, hanem mindenki, akit

valóban a teljes emberiség útja érdekel. Kiindulni mindig az egészből kell, mert nem pusztán humanista ábránd, hogy az egésznek léte megelőzi a részek életét; de hogy az «egész» valódi értelméhez jussunk, végig kell előbb haladnunk a «részletek» minden sajátosságán és különbözőségén s a mellett változatlanul hinnünk benne, hogy utunk és munkánk végső tanulsága mégis csak *egy* lesz s eredménye mégis: az egész. Nemzetek, kultúrák és korszakok zenetörténete mintha csak anyaga volna a teljes zenetörténetnek; nélküle a teljes történelem csak absztrakció, de ő maga a teljes történelem nélkül: értelmetlen töredék.

Mi az, amiben korszakok és kultúrák zenéje eltér és eltérhet, sokszor egyenesen összemérhetetlen? A különbségek a legegyszerűbb elemektől a legbonyolultabb eredményekig terjednek s aki mélyükre néz, sokszor megszádulhat, sokszor kétség fogja el a nagyobb, az összetartó történelmi közösség léte és értelme felől.

*Hangrendszerünk* érvénye nagyjában addig tart, ameddig Európa határai. Nem időtlen idők óta áll fenn s nem a teljes emberiség vívmánya; alig 240 éves és már a keleti kultúrnépek sem ismerik ebben a formában. Arab, maláj, néger és indián muzsikuss vagy énekes már megszólalása pillanatában megcsúfolja hallóérzékedet; az ő számára másként tagolódik és másként csoportosul a zenei nyersanyag, a hangbirodalom is, sőt mi több, a maga sajátos hangközeit sem használja következetesen, legalább is számunkra következetesen. Az akusztikus kiegyenlítés, a temperálás elvét alighanem az ősi Kínától tanultuk valamennyien; de mindegyikünk másképp tanulta,



és ez a bökkenő. A perzsa kultúra más hangsorokhoz jutott, mint a mongol, India megint másképp «hangolt» és Patagónia vagy Egyiptom nem egyformán követték a példát. Ami valamikor Ázsiából kiindult, nem egyenlő intenzitással hullámozott el minden kontinens partvidékéig s maga Európa is másféle módon küszködött a hangrendszer «kiegyenlítésének» problémájával a 16., mint a 17. században. S mindez még nem is lenne baj, ha hangsorunk megállapításával nem együtt alakult volna hangjegyrásunk is; de az «exotikus» népek hangsorait mi európaiak ma még lejegyezni sem tudjuk pontosan, nemhogy gyakorlati formáikban, zene-alakjukban nyomban és közvetlenül követni. Itt már Európa zenéjének legelemibb alapjai különböznek a többi világrészekétől; s ez a különbség nyilvánvalóan nem újkeletű. Talán nem véletlen, hogy a legrégebbi magaskultúrák általános vagy közös eredetű hangrendszere, az ötfokúság, más formát öltött Nyugat-Európában, mint Közép-Ázsiában és Dél-Amerikában; az archaikus közösség kaotikus gomolygásából itt lép eléink az első «egyéni» egység: a kontinens.

A *dallamvilág* alakulása, mint ebből kitűnik, nem olyan egyetemes érvényű, nem követ olyan általános törvényeket, mint gondolnók. Nemcsak nyersanyaga váltakozik, de mintázó-elvei is élesen különböznek. A 15. század másképp egyenlíti ki egy melódia alkotóelemeit, mint a tizenennyolcadik, a homofón korszakok másként, mint a polifónia, és Bach aszimmetrikus, «szövődményes» melodikája mérföldnyi távolságra van Mozart vagy Beethoven szimmetrikusan tagolt dallamaitól. A mai nyugati zene dallamvilága, szimmetria- és tagolástörvényeivel egyetemben,

1750 táján alakult ki ; közvetlen elődei csak a régi népzeneekben és népies muzsikában vannak. Az átlagos európai zeneműveltség számára mérvadó, úgynevezett klasszikus melodika tehát végeredményben ugyanolyan szűk időkört jelent, mint mai hangjegyírásunk és hangrendszerünk ; mihelyt e szűk körzetből kimozdulunk, mindegyik érvényét veszti s már például a 16. század zenéjét nem foghatjuk meg a klasszikus zeneérzék zárthálózatú rendszerével — holott az is «klasszikus», azaz összefoglaló érvényű művészet, akár csak a nagy bécsi mesterek zenéje. A dallamvilág születését a melodikus formulák és ékesítések kibontakozásában figyelhetjük meg legközvetlenebbül ; mert ezek, mint valami újvilági vegetáció, lassanként kiterülnek a zenei ősvilág : a dallammozgás elemi képletei fölé, összeolvadnak vele, elvegyülnek közéje s az így keletkező tözegyszerű, bonyolult vegyületből hajt ki koronként egy-egy klasszikus korszak dús dallamvilága. És épp e formulák vizsgálata vezet rá, milyen különböző emeletekből épült fel az európai melodika. Már első pillantásra szembetűnik a korszakok periódikus hullámvonala : vannak korszakok, melyek dallambeli elszegényedést hoznak, mert főhangsúlyuk a zenei forma, a harmóniavilág, a ritmika vagy egyéb expresszív elemek forradalmi kibővítésén nyugszik ; ilyen a többszólamúság kezdete s a nagy romantikus időszakok : 1600 és 1850. Vannak viszont olyanok, amelyek a dallam bőséges kivirágzását hozzák, mert legfőbb hajlamuk az érzéki szépség és a nemes arányok világához vonzza őket ; ilyenek a gregorián korális virágkorában és a 18. század derekán köszöntöttek Európára. Előbbiek a torlódó és nyugtalan, utób-



biak a nyugvó korszakok; előbbieket a szavaló-éneket, az «oráció»-t és «Sprechgesang»-ot meg a kromatikát hozzák, utóbbiak a «koncentus»-t, a «bel canto»-t, a nagy diatonikus dallamkifejlést. Mintha a gótika-barokk-romantika hármashullámhegyével szembekerülne a romanika-renaiszanszerekkel hármashullámhegye. És mintha a «klasszikus» tetőpontok voltaképpen, ez ellentétes hullámok vízválasztóin, az összefoglalás és széttekintés kiválasztott órái lennének s a történelmi kiegyensúlyozás nagy művét végeznék el.

De a korszakok emelei mellett nyomban jelentkezik a nemzeti ösztönök rétegei is. Az olasz és spanyol dallamosság, úgy tűnik, kezdettől fogva a szélesen kibomló dallamívet, a francia az aprólékos és szigorú mozgásformákat, a német a szerves motívumszöveget, a keleteurópai az arabeszkzerű képletekből fejlődő egységes lüktetést hangsúlyozza; ha úgy tetszik, itt már feldecseng egy középtengeri, atlanti, balti és pontuszi kultúrkör-hálózat lehetősége is... Ezen az úton különben nincs megállás: mennél mélyebbre hatolunk, annál több az elágazó vonal, annál sajátosabb és egyénibb az európai zeneösztön hálózatának minden fonala. A végén már szinte felmerül a kérdés: van-e még közös európai dallam- és formavilág? és lehetséges-e még európai zenetörténet?

Mennyivel súlyosabb még ez probléma, ha hozzávesszük az Európán-kívüli világ melodikáját is! Ennek a világnak merőben mások a szimmetriái és más az arányérzéke. A zenei forma elemek visszatérésén, ismétlődésén alapul, létrejöttéhez szerző-előadó-hallgató aktív emlékezete szükséges. Csakhogy az ilyen formáló emlékezetnek



koronként és kultúrkörönként változnak az aránybeli igényei. Már Palestrina formáinak egysége sem mai értelemben vett egység: nem a szakaszos visszatérésen alapul, hanem a motivikus szövet azonosságán, a motivikus kifejlés egyöntetűségén, tehát olyan formaelemeken, melyek mai érzékünk mértékegységeinél kisebbek és nagyobbak. Még sokkal inkább áll ez az Európán-kívüli zenére. A keleti ember számára elég a motívum-anyag töredékes vagy lappangó jelenléte, egy-egy jellemző vonal megsejtetése a «főtémából»: az ő szemében alapjában minden főtéma, a kiindulás attitűdjétől sohasem távolodik el, kontrasztok és epizódok rengetegében is a főfonal vezeti s így számára a formai egység köre másként nyílik és másként zárul, mint a mi számunkra. És ez a kör, ne feledjük, a Keleten mindig egyúttal mágikus kör; a keleti ember egy kissé ma is ősember, a zene az ő számára lényegében még ma is varázslat, előadásmódjában a természetfölöttit hangsúlyozza, s ha zenél, «Isten kezében van», Isten körében jár. A mágia pedig, akár mint szabály, akár mint felszabadulás, merőben más alakzatokat teremt, mint az öntudatos, formáló erőfeszítés. Akkora különbség van itt, mint a félálom és az ébrenlét között. A szimmetriának és az arányoknak azt a felfogását, melyet a mai európai muzsikusként vall, bizonyos régi magaskultúrák kibontakozása emelte érvényre világszerte; mai forma-érzékünk így elválhatatlanul összefügg egy sor ködös kezdeményezéssel, melyeknek színhelye talán a legrégibb óvilág volt. S hogy az emberiség valóban hajlamos rá, hogy az e fajta érzéket szívósan és következetesen megőrizze, annak legfőbb bizonyítékát a *nemzeti formálóelvek* hosszú

életében láthatjuk. Mint ahogyan a táj- és ember-típusok továbbélnek egy-egy kultúrában, úgy őrzik e kultúrák zenei formaösztöneiket is. Külső hatás csak akkor válik termékennyé, ha ilyen mélyebben szunnyadó álmoképet érint. Angliában csak úgy verhet gyökeret az olasz madrigál, ha felidézi régi angol társas-énekek félig öntudatlan emlékét; a francia ornamentika csak úgy honosulhat meg Bach zenéjében, hogy magával hozza a régi német orgonisták koloráló-gyakorlatának maradványait; és az olasz operából csak akkor születik francia opera, mikor Párizsban a régi «hazai» forma: az udvari táncjáték, hiánytalanul magábaolvastja mindazt, amit az olasz operazenétől kapott... S nem így van-e később a nagy betetőzések és feloldások korában is? Ezek a betetőző művek emberi erejükkel immár egyetemes érvényűek és felszívtak, magukbaolvastottak mindent, amit az évszázadok közéről és távolról hoztak; de alapformájukban a *külön kezdetekre* nyúlnak vissza, öntudatosan vagy öntudatlanul. Legjobb itt épp az énekes színpad példája: a francia opera nemcsak Ramaeu, de még Ravel és Milhaud korában is tudni fog róla, hogy a «ballet de cour»-ból született; a német daljáték misztérium-gyökerei még «Parsifal»-ban is elevenek maradnak; és Verdi mintha közvetlenül emlékeznék a 15. század olasz renaissance-drámáira vagy a nagy ünnepi játékokra Firenzében, 1580 táján... Szinte közhismert szólam, hogy Musszorgszkij az orosz népi színjáték folytatója — és talán Magyarországon sem került volna sor oly hosszadalmas kerülőkre és hősies erőfeszítésekre, ha elevenebb emlék maradt volna székely fonók balladaszerű történeteiről.

A formáló-ösztön ilyen különbségei egyidejű párhuzamos rétegekre bontják a zenetörténetet; de vannak olyan különbségek, melyek nem nemzetek, hanem korszakok elválasztó szakadékaiba világítanak átható erővel s ezzel nem «hosszanti», hanem «keresztmetszetei» a történelmi folyamatnak. A nemzeti különbségek inkább a közösségi emlékezet erejét mutatják; ezek a különbségek a feledés hatalmáról adnak képet. Szóltunk a *hangzás-ideál* változandóságáról; s ez a változandóság nemcsak a hangszerek történetében tükröződik. A teljes előadóművészet gyökeres átalakulásai, aminők 1600 táján vagy 1750 körül bekövetkeztek, ide nyúlnak vissza. A legdőntőbb válságok kihatnak a zeneérzék minden területére. A többszólamúság történetében például jelentős fordulat a mai *konzonancia-érzék* kialakulása. Akusztikai számítások eredményeivel szoktuk igazolni, valójában azonban teljesen megmagyarázatlan, miért fogadja el a műzene 1300 tájáig csak az «alaphangközöket», a kvarttot, kvintet és oktávot egybehangzónak az alaphanggal, s miért csak azontúl nyitja meg a kaput a tercnek és sextnek is, — holott ezek a hangközök akkor már nyilván régóta szerepelnek a népies zenegyakorlatban? A harmónia-érzék oly sajátos átalakulása jelentkezik itt az *öntudatos* gyakorlat keretein belül, aminőnek talán csak 1600, majd 1900 táján leszünk újra tanúi. Általában a *harmóniai gondolkodás* készlete, ahogyan polifón és homofón jellegű korszakok között váltakozik, ahogyan megbővül a romantikus és megszűkül a klasszikus időszakokban, ugyanazt a hullámverést tükrözi, mint a melódia-történet. A *sztatikus* érzék akkora elváltozásokat mutat, amilyenek egy-egy kultúrkör



életén belül alig képzelhetők. Európában körülbelül hétszáz éven át, hol a felszínen, hol a felszín alatt, élt egy zenegyakorlat, mely a fődallamot nem a «legfelső», a «supremus» («soprano») szólamban, hanem a «mélyben», a tartó- és alapszólamokban (tenor, basszus) vezette, a kísérő elemeket pedig a dallam «felett» helyezte el. Forradalmi változás, mikor a középkori motett- és balladairodalom, később az újabb protestáns korálfeldolgozás «felsőhelyre» emeli a melódiát, hogy a hallgatóság, a gyülekezet könnyen nyomonkövethesse. A tenor-dallam gyakorlatában kétségkívül nagy szerepet játszott, hogy a főmelódiát így az erős férfihangok énekelték; de miért, mióta adunk elsőbbséget a sztatikus «helyzeti» súlynak a megszólaltatás erejével szemben? S ezzel egyúttal elérkeztünk a *dinamika* változásaihoz is. Ez a terület szűkebb, rejtettebb; mégis, mily szimptomatikus, hogy szinte szemünk láttára megy át lényeges változáson, hiszen a nagy ellentéteken épülő csoport- és emelet-dinamika alig kétszáz esztendeje adja át helyét az átmeneteken és fokozatokon nyugvó árnyalási dinamikának. Vagy a *ritmus* kérdése: itt egyszerre ugyanazokkal a hullámvonalakkal találjuk szemben magunkat, mint a melódia és a harmónikus érzék történetében. De ezek a hullámok itt még rejtélyesebben és kiszámíthatatlanabbul váltják egymást; nem egyszer ellentétesen egészítik ki a melodika fejlődésvonalát (dallamelszegényedés sokszor együttjár ritmikus gazdagodással). A gregorián korális szabad, oratoriális ritmus-korszakát a kötött «modális» ritmus ideje (1100—1300), a szabadabb menzurális ritmust (1300—1450) a kötöttebb menzurális ritmus (1450—1600) váltja fel s a szavaló

monódia szabad ritmus-eszményét (1600—1650) a 18—19. század szimfónikus-orkesztikus ritmus-ideálja szorítja ki. A mellett itt is egymás mellett s egymáson belül élnek az ellentétes felfogások, de egy-egy kultúrkör vagy korszak bármennyire kiforrott ritmusérzéke távolról sem elegendő mindenfajta ritmika megmagyarázására. Nem szembe-tűnő-e például, hogy az ókori Görögország és a Balkán mai népei olyan bonyolult, aszimmetrikus ütemfajokat és tagolásrendszert fejlesztettek ki, mely a mai európai zeneérzéktől teljesen idegen s melyet ezek a népek mégis legtermészetesebb kifejezésformának éreznek? A késői középkor néhány ritmikai különösségét csak ez élő analógiák révén sikerül megmagyaráznunk; mert a későbbi nyugati zenében teljesen nyomuk veszett. A 16—17. század deklamációs ritmikája a zenei feljegyzésekben még henye és gépies emlékeztető-jegyül vagy szeszélyes grafikai ötletként alkalmazza mai érzékeny ütemtagolásunk jelrendszerét; a modern ritmusérzék csak közvetve lehet itt segítségünkre s jórészt a nyelv igényeire kell támaszkodnia. Kérdés, mennyire változott a különböző nyelvek hangsúlyrendszere háromszáz év alatt?

Végül a *tempóérzék* ingadozása. Talán a 14. század «ars nová»-ja az egyetlen, melyről feljegyzik, hogy lassúdást hozott a régebbi zenével szemben; 1400 óta azonban kétségtelen a zenei előadás általános tempójának gyorsulása. És ezt nemcsak letűnő generációk zsörtölődéséből tudjuk, nemcsak öregektől, akikről könnyen elképzelhető, hogy az értelmetlennek tűnő új zene egyúttal kapkod, rohan és hadar az ő fülükben. Nem, — világos tanúbizonyságaink vannak rá, hogy az európai zene, talán alig észrevehető fokozatokban,



de évszázadok óta egyre jobban «siet». E feltartóztathatatlan iramnak többféle magyarázatát adják: vannak, akik a nyilvános zenélés színhelyeinek térfogatnövekedésére vezetik vissza, mások a hangszerek és együttesek erőbeli gyarapodását okolják érte s ismét mások a zene stíláris alakulásában gyanítják a gyorsulás okát. Többszólamú korok zenéje ugyanis általában lassúbb, homofón zene általában gyorsabb, még pontosabban: kis-hangterjedelmű melódiák gyorsabb, nagyterjedelműek lassúbb iramot kívánnak; már pedig az európai zene (e nézet szerint) a kis-hangterjedelmű, homofón dallamvilág irányában fejlődött az utóbbi évszázadokban. Mindebben lehet valami igazság, csak az elvi általánosítás nehéz s részben alaptalan; egyelőre csak annyit láthatunk, hogy a zene tartambeli fluktuálása szorosan együttjár az európai időérzék változásával.

Ezek volnának a legfőbb eltolódások a zene életvonalán, a legkirívóbb különbségek, melyek a zene életkörületeit elválasztják egymástól s melyek ugyancsak megcsúfolják a kutatót, aki az «örök alapelvek», «egységes irányok» hitével és mérő-ónjával közeledik feléjük. Látjuk: csupa nyílt kérdés, csupa útvesztő és nyugtalanító probléma; de épp ezért, talán elégis egyelőre a nehézségekből, bonyodalmakból és problémákból, legalább is az ilyen fajtájúakból. Hagyjuk az útvesztőket; következzenek most már a megoldási és összegezési kísérletek.

*A változás és megmaradás törvényei.* Eddig főleg azt láttuk, hogy a zene, minden ízében, álvettette a változás és különbözőzés törvényeinek. Keressük most magukat a törvényt, keressük,



melyek azok az elvek, melyeknek a zene, átalakulásai közepette, engedelmeskedik ; s ha van valami, ami belőle megmarad, mi irányítja ezt a fennmaradást?

Utunk élén, mint valami kettős mottó, a zene-filozófia két ellentétes alaptanítása fogad. Egyik a pozitív kutatás, a kritikai történelem végső számadása ; ez a rezignált tan azt hirdeti, hogy *a zenei mult, mint egész, elveszett ; csak romjai és jelképei maradtak*. Láthattuk, hogy ezt a megállapítást sok minden igazolja. A zenei anyag a maga teljességében sohasem kerül a történész kezébe ; a mű életének számtalan részlete homályos, meg-elevenítése megoldatlan probléma, a hatás és intenzitás, mely belőle sugárzott, mellyel kortársait lebilincselte, jóformán megmarad titoknak. A rezignációra tehát nyilván minden okunk megvan : a régi zene anyaga, mellyel elbíbelődünk, melyet elemezgetünk és magyarázgatunk, csupán morzsája egy elveszett lakomának, s mi, akik e morzsákat szedegetjük, valóban nem járunk jobban, mint a hulladékszedő vaksi koldús, ki a fejedelmi asztal alól soha még csak egy pillantást sem vethet a felette zajló nagyúri dáridóra.

De hát valóban annyira elpazarolta-e mindenét a régi zenekultúra a maga nagyúri dáridóin? Nem élt-e benne valami titkos ösztön, mely megsúgta neki, hogy amit tesz, megteheti, hogy két kézzel szórhatja az aranyat és onthatja legdrágább borát, mert ebből a borból és aranyból minden utódjának elég marad?

Eddigi utunkon sokszor találkoztunk az emlékezet problémájával ; hol mint harci eszköz jelent meg előttünk az elmúlással vívott küzdelemben, hol mint szívós és konok maga-megtartás, a nem-

zeti elzárkózások legfőbb mozgatója. Sokszor hünek és pontosnak bizonyult, de néha megcsalt bennünket; megcsalt mindannyiszor, valahányszor elhitette velünk, hogy a mult egyes darabjait ugyanúgy és ugyanott láthatjuk viszont, mint ahogyan valamikor odahagytuk, vagy más nemzedékek odahagyták.

Ugyanott és ugyanúgy nem — de talán másutt és máshogyan? A történelem nem minden részletében tanít rezignációra; vannak lapjai, biztató és megdöbbenő lapok, melyek azt tanítják, hogy a jelenések visszatérnek vagy el sem múlnak, csak épp hogy hangsúlyuk és jelentésük megváltozik. Az a zenefilozófia, mely nem az emlékek történelmi hitélet, hanem a mult törekvéseinek emberi hitélet keresi, épp ezért más mottót ír elénk, mint a kritikai történelembölcselet; ez a második számadás, melyhez most elérkezünk, azt tanítja, hogy *minden fennmarad, csak helyet változtat.*

Elfogadhatjuk-e így ezt a tételt? Első pillantásra abszurdnak tűnik, épp zenei szempontból; nem láttuk-e az imént, mennyire végighúzódik a zene életkörein a különbözőzés és az átalakulás elve; nem bizonyult-e alaptalannak az «örök alapelvek», meddőnek az «egységes irányok» gyámoltalan próbálkozása? Ha az öntudat egyenes vonalait keressük a zenetörténetben, bizonyára csalódunk; de mondtuk, hogy a zene élete jórészt az öntudatlan hagyományok birodalmában folyik le s ez a birodalom alig ismeri az «egyes vonalak» kapcsolódási elvét; itt minden pillanatban elbúvó folyamok, tekervényes mellékutak, álomszerű felderengések, visszhangok és visszfények fogadják a vándort. Itt érlelődnek meg a századokra eltűnt jelenségek váratlanul kiforrott foly-

tatásai, ide merülnek alá a befejezetlen kezdetek és elfulladt forradalmak, melyek a folytatás rokon merészségére várnak. A zenének ez az öntudatlan útja, ha nem is a történet felszínén, de az ösztönszerű megismétlődések, továbbvirulások és visszanyúlások szintjén, tehát a történelem *műhelyében*, minden öntudatos erőfeszítésnél erősebb; csak hogy, mert lényegében «műhelyfolyamat», nehezebb ellesnünk a törvényeit, mint az öntudatos hagyományok, az «iskolák» és «stílus-fejlesztések» napvilágon játszódó folyamatának. De ami a zenetörténetben nem különbözőség és változás, hanem azonosság és fennmaradás, az épp ezekben a törvényekben lép elébünk. Ezért, ha azt a döntő egyensúlyt keressük, mely változás és megmaradás elveit a zene számára összeköti és arányba kapcsolja, azt a «földalatti műhely» munkatörvényeitől kell várnunk.

Egyik ilyen törvény a *művészi szándék azonossága*. Említettük, hogy az európai zene történetében szinte ritmikusan váltják egymást az «álló» és «mozgó», a «nyugodt» és «nyugtalan», vagy — ahogyan Moser nevezi — a sztatikus és dinamikus időszakok. Az egymással rokon korszakok mélyén rokon törekvéseket kereshetünk s valóban sohasem keresünk hiába, nemcsak azért, mert minden korban minden életforma jelen van, hanem, mert a főszándékok nyilván valóban azonosak. Az «ars nova» nemcsak önmaga számára, hanem a háromszáz évvel későbbi «nuove musiche»-mozgalom számára is megfogalmaz egy új álláspontot, tehát 1600 átvesz valamit 1300-tól, a nélkül, hogy tudná; és Monteverdi megtalál valamit Wagner és Debussy számára is. Nemcsak az előd nem ismeri utódját, de legtöbbször az utód sem tud



elődjéről; mégis megtesz egy lépést, melyet már előtte is megtettek, elindul egy világtáj felé, ahová már előtte is elindultak, ugyanúgy először és utoljára, mint ő maga, ugyanúgy «új értelem-ben» s ugyanazzal az örök mozdulattal, melyben minden ifjúság és minden felfedezés részegsége köszönti a világot.

A második törvény, melyre rábukkanunk, a *kompenzáció elve*. Minden korszak megnyer valamit s minden korban elvész valami. De nyereség és veszteség állandó, szigorú egyensúlyban állnak. A többszólamúság megszületése megcsonkította és megszükitte a melódiavilágot, de adott helyette egy új technikát, mely jelentőségében felmérhetetlen. A többszólamúságtól eltávolodó korszakok technikai erőben elszegényülnek, de a dallam kifejezőképességének új birodalmát nyitják meg. Ugyanez a törvény áll az egyes művészek életére. «Minden új mester egyben-egyben kevesebbet tud elődeinél, mert másban többet tud. Haydn polifoniája dilettánsos Bachéhoz képest, Bach maga sokkal egyszerűbb, mint a németalföldiek... Az a kérdés: meg tudta-e csinálni, amit akart? Akkor nem hiba, hogy félretett neki nem hasznos eszközöket». (Kodály.)

Ez a sajátosságos és mélytervű gazdálkodása a teremtmő-erőnek elvezet a harmadik törvényhez, mely az *anyag megújulásának rendjét* tanítja. Minden korszak «mellékes zugaiban» jelentkezik egy-egy új gondolat, melyet az elkövetkező nemzedék munkásságának középpontjába állít, felhasznál, eléget — s az oldalösvényeken, perifériákon azalatt már jelentkezik a még-újabb gondolat. Ezt az elvet a *spirális keringés* elvének is nevezhetnők; mert mialatt «a régebben jelentéktelen,



csak magjában meglévő mozzanat jelentékennyé lép elő» (Molnár), azalatt a középpontba sodródott régi anyag elhasználódik s eltűnik a felületről, — míg azután egyszer újból jelentkezik a perifériákon, s akkor már ismét újdonság. Figyeljük meg, hogyan «ég ki» Bach-hal a régi többszólamúság technikája; az ő öregkorának fiataljai szomjasan fordulnak az új «gáláns művészet» forrásai felé, melyekből Bach maga csak igen keveset merített; s mialatt ez a «gáláns stílus» egész Európában diadalt arat, Haydn és Beethoven már egy egyszerűbb és lapidárisabb nyelv kötömbjeit görgetik a korszak központi porondjára, homálybavesző népies perifériák felől. Az ő öregkorukban pedig, mialatt ez az új, lapidáris zenestílus kiszorítja a régit, újból jelentkezik a perifériákon a polifón szellem, csodálatosan megváltozott, romantikus értelemben.

De ha ez a megújódási folyamat az ismétlődéseknek ilyen ritmusával jár, magától vetődik fel a kérdés: nem pusztá helycsere-e a teljes történelmi alakváltozás? Láttuk, hogy nem; a helyzettel az értelem is változik. Határozott stílus mögött azonban mindig határozott szándékot gyaníthatunk, s mert szándékok-stílusok ösztönösen visszatérnek, mert atomjai egy általános körforgásnak: a szín- és értelemváltozás ellenére is úgy tűnik, hogy a humanista zenefilozófiának igaza van; soha egyetlen gondolat sem merül el teljesen, soha semmi el nem vész, csak színt és helyzetet cserél, «dús és csodás tengeri elváltozás éri» — és valahol, valahogyan fennmarad. S ha igaz, hogy «a fény nem alszik ki, csak helyet változtat», — ahogyan Rolland írja egy zenetörténeti tanulmányában: önként adódik az a gondolat is, hogy a fény, mely a világnak jut, akárhány for-



rásból ered s akárhányfelé szóródik, mégis mindig ugyanaz a fény, egyetlen és osztatlan világosság, — hogy az emberiség zenéje, mint «állandó végösszeg», minden elválasztó szakadék és korszakos különbség ellenére, egy és azonos, mégis *a* zene.

Csak most, hogy a zenének ilyen végső egysége minden kétség nyomában is szemünkbe tűnt, csak most foghatunk hozzá, hogy ezt az egységet organikusan tagoljuk, vagyis megállapítsuk életének azokat a fázisait, melyekben a részlet, a korszak, az ideiglenes változat más és más megvilágításban állítja elébünk a teljes, a sokszor kimondatlan *egésznek* fejlődési tervét.

*A zenetörténet korszak-felosztása.* Régi, nehezen eldönthető vita folyik róla, hogy vajjon alkalmazhatók-e a művészettörténet korszak- és stílus-megjelölő terminusai a zene történetére is. Van-e zenei román és gótikus stílus, zenei renaissance és barokk? Akik ezt az alkalmazást ellenzik, ketős érvre hivatkoznak: egyik, hogy a zene a «legfiatalabb művészet», melyre az idősebb művészetek fejlődéskorszakai nem illenek s nem is illhetnek reá; másik, hogy a művészettörténet és művelődéstörténet maga sem tisztázta még egyértelműen ezeket a fogalmakat, sem időbeli érvényüket, — hogyan kívánhatjuk akkor, hogy a zenetörténetre szabatosan és világosan alkalmazhatók legyenek?

A probléma távolról sem egyszerű. Igaz, hogy az ellenérvek közül egyik sem meggyőző; sem a zene «ifjúságáról», sem a fogalmak homályosságáról szóló. A zene mint «legifjabb művészet»: inkább a szépirodalom vagy a történetfilozófia pillanatnyi ötlete, melynek maguk a zenetörténe-



szek (Aubry, Adler) a legerélyesebb cáfolói. Az a művészet, melyet már Ur és Tello műemlékei megörökítenek, melyet a balti bronzkor, a krétai vázák és etruszk faragványok egyaránt jól ismernek, mely az ó-kor népeit és a középkor kultúráit kezdettől fogva végigkísérte, legfeljebb a többivel egyidősnek nevezhető a művészetek sorában, de semmiesetre sem legifjabbnak. Nem is szólva arról a nézetről, mely a zenében korszakos akaratok és irányok legkorábbi jelentkezését keresi (Rolland), tehát ösztönösségében egyenesen idősebbnek tartja a többi kultúrjelenségnél. A fogalmak és elnevezések jelentésbeli homálya vagy kiforratlansága szintén nem döntő érv e megjelölések ellen: ha a művészettörténet ingadozik használatukban, maga a zenetörténet igyekezzék egységes és határozott terminológiához jutni.

Annál is inkább, mert a zenetörténész valóban hálás lehet ilyen készenkapott fogalmi rendszerért, ilyen kész hálózatért, melyet csak alkalmaznia kell, mellyel csak le kell borítania a maga birodalmának tarka jelenségvilágát. A nehézség nem a megjelölések átvételében áll; ha hiszünk az európai szellem egységében, nem is tudjuk elképzelni másként, mint hogy a zene is ismer a maga módján valamit, amit gótikának vagy barokknak nevezhetünk, s ha elfogadjuk az európai kultúra egyidejűségének gondolatát, ezek a párhuzamos tünemények csak ugyanabban az időszakban kereshetők a zene területén, mint amelyben a képzőművészet vagy az irodalom ismeri őket. Csakhogy *itt* kezdődik a nehézség. Ha feltettük magunkban, hogy a Leonardo festményeinek megfelelő zenét csak Leonardo zenészkortársainak műveiben találjuk meg s nem keresünk

hozzájuk inkább más korszakból olyan zenészt, akinek egyénisége és kultúrája talán közelebb áll a Leonardoéhoz: e zenészkortársak műveiről is azt fogjuk mondani, hogy a renaissance szellemét tükrözik. Miben, hogyan? Itt könnyen kiderülhet, hogy számításunkat elhibáztuk; mert a zenetörténetben nem a korszakok periodizálása hiányzik, hanem a *stíluselemek és történelmi helyük kérdése* tisztázatlan. Sokan a többszólamúságban vélték felismerni a képzőművészeti gótika zenei megfelelőjét; ebben az esetben a 9—10. századot kellett elnevezniök a gótikus kibontakozás korának, Leonardo flamand kortársai a gótika tetőpontját képviselték — és gótikus volt még Bach is a 18. század első felében, hiszen ő a polifón írásmód utolsó nagy betetőzője. Ebben a rendszerben azután alaposan kicsúszott a talaj az «európai egyidejűség» gondolata alól.

Egyszerűbbnek látszott a kiindulás olyan területekről, melyek önként, zenei téren formálták meg a maguk stílusfogalmait és összefoglaló elnevezését. Zenei *klasszicizmus* és zenei *romantika*: ezek a fogalmak korán és természetszerűleg alakultak ki; az irodalmi mozgalmakkal egyidőben és öntudatosan jelentkeztek a zene területén is. Rousseau, Wackenroder, Hoffmann, Wagner a romantikus program közös megfogalmazói irodalom és zene számára. Itt valóban sohasem kétséges az egyidejűség, sohasem vitás, hogy a zene a romantikus művészet paradigmája, hiszen «tárgya a végtelenség» (Hoffmann), a kód, a vágy, az álom, a szín, az örvény, a vihar, az éjszaka; erdők és mesék, hősök, tündérek és vándorlegények, misztikus megváltás, szerelmi halál . . . Lassanként megkeressük a zenei egyenértékeket: a



formák feloldását, új színek, árnyékok, átmenetek, disszonanciák bevonulását, részletek és hangulati elemek kiéleződését, a dal, a fantázia, a szimfónikus költemény és a «Gesamtkunstwerk» műfajait, a tonalitás laza kibomlását, a zenekar, a színpad, a tömegek új mítoszát, a muzsikust, mint kora szellemi vezérét. És innen visszafordulva megismerjük a klasszicizmust: a görögös derűt, az isteni egyensúlyt, a végső harmóniát, — hozzá a formáló gondolat betetőzését szonátában és szimfóniában, a dallam és a harmónikus felépítés, a szín és a vonal, a zenei test és zenei lélek tökéletes találkozását, élet és kompozíció minden részletének arányos, megbékülő teljességét, egyetemes igazságát, az eszközök tiszta egyszerűségét, a rendet, «melyben minden mindig a helyén van»... szóval azt az aranykort, melybe hiába vágyódunk vissza mi «modern», szétszaggatott és meghasonlott romantikus emberek. Lassanként megtudjuk azt is, hogy több ilyen aranykor volt s több ilyen kiűzetés a paradicsomból. Palestrina is klasszikus, nemcsak Mozart és Haydn, sőt nemsokára Bach is az lesz, Händellel együtt; viszont a romantika ott lappang Beethovenben, Mozartban és Grétryben éppúgy, mint Bachban meg az idősebb Bach-fiúkban — s a határokat egyre nehezebb megvonni. A végső eredmény azután az, hogy a zenetörténet nem is áll egyébből, mint klasszicizmusok és romantikák szakadatlan váltakozásából.

Ez az eredmény persze nem kielégítő, mert csak a periódikus hullámmásra mutat rá s legfeljebb még arra, hogy visszatérő ideák és irányok egyben, elődeikkel gazdagodva, az idea és irány kiélesedését, fokozódását hozzák (Lorenz). A mel-



lett még ez is kétségbevonható : hátha csak azért tűnik így, mert a későbbi visszatérések közelebb esnek hozzánk, tehát jobban értjük őket? Így kerül sor újabban (főként Aubry óta) a művészettörténeti fogalmak végleges átvételére ; ezek legalább egyértelmű kormeghatározást jelentenek — s a zenetörténet utólagosan igyekszik e készenkapott kereteket lassanként saját fogalmaival megtölteni.

Vegyünk csak egy példát. Barokk zene — szinte általánosan használt megjelölés ; ma már Bachra vonatkozólag is kizorította a «gótikus» találgatásokat. Gótika és barokk között mély földalatti kapcsolatok vannak, a kiegyenlítés nem olyan nehéz. Nehezebb, hogy erre a korra olyan jellegzetességeket kell megállapítanunk, melyek zenei szempontúak legyenek, de itt-ott mégis egyezzenek a művészettörténettel ; a mellett valóban ezt a korszakot jellemezzék s mégse hozzanak bennünket zavarba, ha például a korai középkorban is felfedezzük majd őket . . . Mindez sikerülhet és sikerülni is fog, csak épp hogy eredményünkben a tények erősen keverednek majd a «szándék»-kal. Nézzük : az 1600—1770 közötti másfél évszázad művében eléggé világosan megkülönböztethető három nagy emberöltő, három kettősnemzedék kezenyoma ; nevezhetjük az egyiket korai-barokknak (1600—1660), a másikat delelő-barokknak (1660—1730), a harmadikat kései-barokknak (1730—1770). Melyek e három emberöltő közös nyelvi sajátságai? Éles ellentéteken nyugvó kifejezéstechnika, fény és árnyék (forte és piano, csoport és szólóhang) feszült távolsága, tömbökben való építkezés, dekoratív hajlam, egy-egy érzelmtípus óriásméretű kifejlesztése, cso-

port és tömeg előtérbeállítása (pl. a zenekarban), nagy felületek, roppant térhatások, vaskézzel idomított, nagy belső nyugtalanság... Mindezekben a vonásokban nem nehéz rátalálnunk az irodalmi és képzőművészeti barokk analógiáira, tehát nyilván a korszak közös hangjára, formai mondanivalóira. Ezek általánosságok; most nézzük a részleteket. Az első nagy emberöltő, a korai-barokk (Monteverdi, Frescobaldi, Schütz) kialakítja a drámai szóló-éneket, a zenedrámát, kantátét, oratóriumot, orgonafantáziát s mindezeket a nagy formákat lázasan mozgalmas nyelvezettel, egyéni hanggal és csoportok hullámlásával tölti meg. A második kettős-nemzedék (Lully, Purcell, Corelli, Alessandro Scarlatti, Vivaldi, Bach, Händel, Rameau) meghozza e formák pompázó kiteljesedését, ragyogó s egyúttal megcsendesedő delelését, az újértelmű operát, koncertet, szonátát, szvitet, passiót és kórus-oratóriumot; a szólóhangszerek s az ornamentális szólóhang kivirágzását, polifónia, egységes motívumszövés és harmónikus építésmód csodálatos nyelvi egyensúlyát, diadalmas formakolosszusokat s nagy emberi heroizmust. A delelő-barokkot azután felváltja a kései-barokk nemzedéke (Pergolesi, Domenico Scarlatti, a Bach-fiúk, Stamitz, az idősebbek közül Telemann), mely elődeinek szigorú és monumentális formavilágától eltávolodva új, hajlékonyabb, intímebb, színekben és árnyalatokban gazdagabb művészetet keres: könnyebb hangot, édesebb dalolást, levegősebb formákat, átörtebb hangszerkezelést; a művészet, melyet megteremt, lemond a kontrasztok erejéről, de felfedezi az érzelmi élet színjátszását, az átmenetet, az alakulást, témák és hangulatok egymásba-



hajlását — s így hajlik át maga is a kései rokokó meg a klasszikusok nemzedékébe.

Láthatjuk: ez a belső folyamat, ez a végzet-szerű átgördülése egyik nemzedék művének a másikba, már csak külsőleg emlékeztet az irodalom vagy a képzőművészet analog korszakfordulóira; lényegében a zene és a korszak kapcsolatának egyéni, egyszerváló alakulása. A «barokk szellem» maga nem magyarázza meg Corelli, Bach vagy Händel alakját, küldetését; a «barokk zene» tehát nem kiegészítő, magyarázó jelenség, nem szerény fejezete a barokknak, hanem önmaga jelent valami újat, másutt elő nem fordulót egy történeti pillanat számára; olyan tájra kalauzolja el a történelmet, ahol nélküle sohasem fordulna meg, ahova más út nem is vezet, mint a zenéé.

Ugyanígy járnánk bármely korszakkal; de talán elég is a példákból. Azok az időszakok, melyeknek fővonása a felgyűjtés, leszűrés és összefoglalás, melyek bizonyos értelemben «álló» jellegűek a «torlódók»-kal szemben, s melyeket ezért, Moser szavával, sztatikus koroknak neveztünk, ellentétben a dinamikus jellegűekkel: általában kevesebb fogózót adnak a kor egyéb stílusáramlataival való összemérésre. Ezen a téren talán az lesz a legtanulságosabb, ha egyes mesterek kortörténeti helyzetét s a róluk alkotott ítéleteket fogjuk vallatóra. Mennél közelebb esik hozzánk valamely korszak, annál jobban «telve van egyéniségekkel», vagyis annál inkább egyénekben testesül meg számunkra, annál «személyesebb» a művészete; a mai zenei köztudat azonban aránylag késői időszaktól kezdve kapcsolja csak össze a «kor zenéjét»-t egyes zeneköltők



hangjával. Számára Bach még egyéniség, de Palestrina már inkább személytelen korstílus. Épp ez a különbség teheti veszedelmessé az összemérést és egybekapcsolást olyan időszakra nézve, melyben a képzőművészetet és irodalmat már a köztudatban élő mesterek képviselik, viszont a zene még személytelen. Bizonyos például, hogy a renaissance már az e fajta «összemérhetetlen» korszakok határán jár, sőt részben túl is esik rajtuk; de azért talán nem lesz túlságosan merész, ha bevonjuk párhuzamaink közé. A zenei renaissance kapunyitó mestere alighanem Josquin Desprès; az ő műveiben hajlik át a «későgótikus» vonaltechnika a szoborszerűbb, deklamálóbb, érzelmibb, színesebb és levegősebb renaissance-technikába, ő veti meg alapját a teljes 16. századi zenefejlődésnek, ő tanít meg beszélni egész nemzedékeket 1500 után. Tetőpontja a megelőző fejlődésnek és Kolumbusa a zene újvilágának. A mai kutatás Leonardóhoz hasonlítgatja, de kortársai és közvetlen utódai nem egészen így érezték; egyikük (Glareanus) a zene Vergiliusát látta benne, másikuk (Bartoli) a zene Michelangelóját. Mindegy, ezek frázisok lehetnek; de nem sajátságos-e, hogy ami Josquin tettében talán a legnagyobb: hogy mindezt «északi ember», egy Condé-ból jött flamand barbár hajtja végre — arra sem kortársai, sem mai bámulói nem tudnak analógiát a korszak egyéb területein, holott ez a tény ugyanolyan fontos, mint a renaissance-kori nagy képzőművészet átható olasz szellemisége! És ha már Dél és Észak nagy összefoglalásainál tartunk: Mozartot a legtöbben és legszívesebben Goethe-hez hasonlítják. Valóban, ahogyan ez a művész lépcsőről lépcsőre épül kortársai fölé,

ahogyan kora «nyersanyagában» bátor otthonossággal dúskál, ahogyan egész Európától tanul s a Dél minden fényét, plasztikus szépségideálját, szabad daloskedvét belefoglalja Észak újjászülető költészetébe, ahogyan eljut a nagy összefoglalásokig: abban mélyen rokon Goethével. De már Mozart emésztő démoniája egyáltalán nem a Fausté, s az erő, mely őt a zenés színpad legnagyobb drámaírójává emeli, nem Goethében keres analógiát, hanem Shakespeare-ben, tehát más korszakban, más kultúra hordozójánál. Maga Goethe viszont a Dél művészetét s az «angyali énekest» látja benne, mikor Rafaelhez méri, s ugyan csak Mozart déli öröksége kísért a köztudatban, mikor a romantika Apollo-szobrot farag belőle. Tizennyolcadik század, görögség, renaissance, Rafael, Shakespeare és Goethe: ennyi asszociációt idéz a kultúrtörténész számára egyetlen zenei tünemény, — Mozart. A történelmi elhelyezés, párhuzamok és megfelelések valódi értelmezése tehát ebben az esetben sem olyan egyszerű, mint azt a «nyugvó korok» átlátszóbb szerkezete messziről elhítené a kutatóval.

Ezek azok a jelenségek, melyek Európa korszakainak összehangolásában, az európai szellem közös kronológiájának felállításakor meg kell hogy gondolkoztassák a zenetörténészt. Sohse higyjük, hogy itt egyszerű «beillesztéssel» boldogulunk: a zene, ha egyáltalán sikerül e korszakokba beiktatnunk, egyúttal mindig túl is fog mutatni a közös rovatokon s jelent majd mindig olyasvalamit is, ami a korszak teljes szellemi képét újraformálja számunkra.

Ha ezeket a fenntartásokat nem tévesztjük szem elől, valóban megkísérelhetjük a «végső tör-

ténelmi harmónia» keresőinek kedvéért, hogy a zenetörténetet, művészettörténeti fogalmak szerint, beosszuk az európai fejlődés kronológiájába. Legcélszerűbbnek az eddigi kísérletek közül H. J. Moser beosztását tartjuk ; az ő táblázata, melyet legújabb kézikönyvében közöl (Lehrbuch der Musikgeschichte, Berlin 1936), némi módosítással itt következik. Világosan látható belőle a korszakfordulók sűrűsödése is, amint napjainkhoz közelebb jutunk és ismereteink kimerítőbbek.

Időpont	Általános korstílus	Zenei stílusforma	Műfajok
Kr. u. 500-ig	antik kultúra, germán ókor	kíséret nélküli monódia, heterofónia	linos, nomos, óda, karének «leich» és dal
800-ig	nép-vándorlás-kor	kíséret nélküli monódia	psalmódia, himnusz, antifóna, responsum
1100 körül	kései romanika	kíséret nélküli monódia és organum	trubadurköltészet, majd minnesang és mesterdal
1300 körül	gótika és olasz kora-renaissance	ellenpont	motetus, ballata, rondellus
1500 körül	renaissance	ellenpont	chansonfeldolgozás, motetta, mise
1600 körül	delelő-renaissance és korai-barokk	csoportos karstílus, recitáló monódia	madrigál, canzonetta, opera, szőlőkantáta
1700 körül	barokk	számozott basszuson nyugvó harmónia-világ	opera, kantáta, oratórium, szőlőszonáta, concerto grosso, fuga
1800 körül	klasszicizmus	bécsi harmonikus stílus	szimfónia, opera, zongoraszonáta, vonósnégyes, szőlőversenymű
1850 körül	delelő-romanika	kromatizált harmónia-világ	zongorafantázia, zongorakíséretes dal, nemzeti operairodalom
1900 óta	impresszionizmus	a tonalitás megváltozása	szimfonikus költemény, zongoradarab, zenekari dal
1930 körül	új tárgyiasság, új klasszicizmus	a tonalitás megszűlőrdulása	kórusdal, «motorikus» kamaraversenymű



Ha ezt a táblázatot kiegészítenők a legfontosabb nevekkal s a zenekultúra fő-színhelyeinek adataival, hamarosan kiderülne, hogy amit eddig a történelmi rendszer megbontójának éreztünk: az egyes nemzeti kultúrák szerepe, szervesen beilleszkedik kronológiánkba, mert nem jelent egyebet, mint a nemzeti zenék «nagy órái»-nak egymásutánját; ama nagy órákat, melyekben egy-egy nemzet viszi a fáklyát, hogy a korszakfordulókon, a staféta-váltás rendje szerint, másnak kezébe adja.

Az ilyen felemelések, elindulások és leváltások időszakai szinte fogaskerék módjára illeszkednek és kapcsolódnak egymásba. Nagyjában a kétszázéves periódusok uralkodnak, de vannak ettől eltérő közjátékok is, amilyen például Franciaország ismételt áthidaló-funkciója a szerepváltások és átmenetek idején. Megfigyelhetjük azt is, hogy az «utód» mindig előbb ébred, az «előd» mindig később alszik el, mint a történelmi végszó kívánná, mintha mindegyik készülné a szerepére és mindegyik megvárná a maga jelenésének kihangzását. Sweelinck, mintha Németalföld végszava és Musszorgszkij, mintha Keleteurópa beköszöntője lenne; de mikor Sweelinck munkálkodik, Gabrieli már erejének zenitjén áll és Schütz már első nagy műveit írja; mikor Musszorgszkij fellép, Wagner még legdöntőbb győzelmeit ünnepli, Verdi tetőpontjához közeledik és Brahms még nem készült el legnagyobb munkáival. A történész egy titkos tervszerű váltógazdaság tanujává lesz: az «ujonc csak úgy lehet utóddá, hogy egy beteljesült nagy kultúra iskolájába jár, hogy elődjét utolsó győzelmes kivirágzása közben lepi meg, «egy perccel napnyugta előtt»... Sematikusán így ábrázolhatnók e főbb hegemoniákat:

1200	}	Franciaország	}	
1300				
1400				
1500	}	Anglia és Németalföld	}	(Spanyolország)
1550				
1600				
1700	}	Németország	}	Olaszország (Franciaország)
1750				
1800				
1900	Keleteurópa		(Olasz- és Franciaország)	

Ezek a «nagy órák» (mint R. Benz nevezi őket) már csak csekély részben esnek össze a művészet-történet hegemonia-korszakaival. Chartres-nak és Reims-nek még megvan a maguk francia zenei megfelelője, de Donatello mellé már nem talál-nánk olasz, Rembrandt mellé holland muzsikust — sem Bach mellé német költőt vagy szobrászt. Vitás lehet, hogy a 17—18. század francia írói és festői mellé odaállíthatjuk-e az egykorú francia zenét, hogy összekapcsolható-e Delacroix-val Berlioz és Renoir-ral Debussy; de úgy tűnik, a francia zene mégis inkább egyidejűleg virágzott a francia kultúra egyéb ágaival, míg másutt a zene virágkora több-kevesebb időbeli eltolódást mutat a művelődés többi területeihez képest. Olaszországban «megkésetten» követi, Spanyolországban megelőzi a képzőművészet virágkorát, Németországban, Angliában nagyjában az irodalom delelőjével egyidős, Kelet-Európában (Orosz- és Magyarországon) az irodalom virágkora után következik. Talán ezek az eltérések keltették fel egyes gondolkodókban azt a hitet, hogy a zene a «legifjabb művészet»; holott mindez még nem jelent többet, mint hogy különleges törvényei vannak, az általános folyamatokon belül sajátos, egyéni folyamat-szabálya.

A zenetörténetírásnak ehhez a kettős ritmushoz kell alkalmazkodnia: követni az általános folyamatok ütemét, melybe most a zene történetét is beiktattuk és követni a zene egyéni törvényeit, melyek amazokkal hol összhangban, hol ellentétben állanak. De hogy e kettős ritmusból egyenletes, közös szívverés szülessék, tisztáznia kell egy harmadik, bonyolult «ritmikus» viszonyt is: az egyéniség helyét a korszakon belül, a zenei fejlődés folyamatában.

*Művész, korszak és közösség.* A kérdés kényes és nehéz; hogyan helyezzük el, hová helyezhetjük a «kis-világot» a «nagy-világban»? Első pillantásra vitásnak tűnik, hogy egyáltalán a történész feladata-e az egyéni fejlődés vizsgálata; nem olyan terület-e ez, melyen az ő hatalma megszűnik, mértékegységei felmondják a szolgálatot, távlatai és módszerei hamisaknak bizonyulnak? Az alkotó ember érverése más, mint a közösségeké, csoportoké, kultúráké, korszakoké; élményei más-ként rétegeződnek, megoldásai, győzelmei, bukásai másfélék, s amit emberi fejlődésnek nevezünk: lényünk mind mélyebbre nyúló, mind szigorúbb és hívebb, egyben mind általánosabb érvényű megragadása és kifaragása — nem hasonlítható az úgynevezett korszakfejlődések módjához. A közösség, a nemzedék, a korszak nem kezdeményez, csak felkap, feldolgoz, kiszélesít, eldurvít és továbbgörget. Az invencióból kialakítja a konvenciót, az egyéniségből az iskolát, a magányos lélek merész és szárnyaló hangjából a kortílus kényelmes és kopott frázisait. Az alkotóművész átél és felfedez, a korszak eltanul és kolportál. A mestermű felhasználja nyersanyagnak



a korszak formavilágát, de tartalmában és erejében minden közösségen túlmutat; csak leple a környező világé, szelleme nem foglalható történelmi kategóriákba.

Mégis, már az életrajzok problémájával kapcsolatban láthattuk, hogy az ilyen szigorú elkülönítés nem egészen helytálló. A korszak s a nemzedék akarata, ha ilyesmiben egyáltalán hiszünk, valahogyan mégis a nagy művekben, tehát a művész magányos útján tükröződik; miért hogy a barokk hangját Purcell, Lully vagy Händel műveiben keressük elsősorban és csak másodsorban névtelen kortársaiknál? A művészt nemcsak külső végzete zárta össze kortársaival az idő tömlöcébe, hanem valami mély és titkos közösség is, mely közöttük és közöttte fennáll.

Mi ez a közösség lényegében? Sokan úgy mondják, hogy a művész fejezi ki legtisztábban korát; mások ezt a kort épp a kisemberek tömegprodukcijában vélik jobban felismerni, mert a művész a legfontosabb ponton mégis csak cserbenhagyja nemzedékét és fölébe emelkedik. Mi van, vagy mi maradt a Missa Solemnisben a grinzingi erdők vasárnapi mulatságaiból? Mi köze Beethovennek a bécsi empire- és biedermeier-világhoz?... Csak annyi, hogy Beethoven nem tagadta meg ezt a világot, hanem maga is átélte, ritmusával együtt vert az ő szíve is, a grinzingi kispolgár vasárnapját maga is megünnepelte — s aki kortársai közül mind e kispolgári vasárnapok, grinzingi és bécsi, vagy akár pesti és párisi hétköznapiak, emberéletek és sorsok mélyebb értelmét egyszer meg akarta látni, megtalálhatta azt a Missa Solemnis-ben.

Tehát a «mélyebb értelem» — ez volna az? Ez

volna a nyitja korszak és műalkotás kapcsolatának? Nem, legalább is nem minden korszak szemében; a zenész élete, műve és környezete olyan bonyolult viszonyban állnak, hogy nem csoda, ha erről a viszonyról minden kor másképp vélekedik. A romantika úgy hitte, hogy a költőt magányos szenvedése teszi képessé a körülötte hullámozó élet mélyebb valóságának művészi megformálására; a dalnok könnyeiből igazgyöngy születik... A renaissance még másként gondolkodott: itt a muzsikos nem bánatának énekesé, hanem a nagy vigasztaló és megörökítő; hízelgőinek szemében a kor «édeshangú hattyúja» s önmaga számára legfeljebb az érzelmek igaz ábrázolója. (Így már Machaut, aki büszkén hirdeti, hogy «qui de sentiment ne fait, son dit et son chant contrefait».) De személyes érzelmei sokszor nem hogy ösztönöznék munkájában, hanem egyenesen gátolják; különben nem írná Hieronymus de Moravia 1280 táján, hogy «szép muzsika szerzésének legfőbb akadálya a szívbéli bánat». A régi társadalom általában nem kíváncsi mulattatóinak és vigasztalóinak lelkiállapotára, mégha néha jókedvében Orfeuszhoz hasonlítja is őket. A «magányos szenvedő» és «mélyebb értelem kimondója» cím tehát csak rövid ideje illeti meg a költőt és komponistát; különben is, a zenének oly sokféle jelentése van, honnan lehessen tudni, mi az értelme valójában s főként mi egy korszak értelme benne!

Igyekezzünk-e hát a zenészt teljes valójában belefoglalni a közösségbe? Nézzük, hogyan is festene a sokaság között. Az új társadalomkutatás különös gonddal vizsgálja azt a módot, ahogyan a «közösségi magatartás» a közösség egyes tagjaiban tükröződik és módosul. Társadalom és egyes-

ember működési mechanizmusához itt férközhetünk legközelebb. Tegyük próbát például Gluck esetével. Ami ebben a művészetben «közösségi magatartás», az nyilván a 18. századé, Bécsé és Párizsé; kenyérhajsza, divatos olasz művek, karmesterkedés . . . Az «egyéni verzió» ott kezd mutatkozni, ahol Gluck szembefordul a divattal; de itt még a korszakos közösségnek egy magasabb emeletén áll, a tömegektől s az általános ízléstől már távol, de az opera-reformátorok kis csoportjának, az olasz risorgimento-mozgalomak közepette. Azután még egy lépés és Gluck külön útra indul, szembe a 18. századdal, szembe Párizssal és Béccsel. Lehet-e szembefordulni a korrall és közösséggel? Nem korunk lappangó szándékát váltjuk-e valóra akkor is, mikor azt hisszük, hogy arcába sujtottunk? Ezt csak a történész bírálhatja el, utólag. De mikor a művész szembefordul kora átlagvilágával, csak ezt az átlagot érzi maga körül ellenálló közeg, gyűlöletes «közösség» gyanánt és ezzel csatázik, távoli ősök és eljövendő igazságok nevében. Gluck az antik világ tragikus nagyságát idézi Párizs és Bécs kicsinyes jelene fölé; magát a Tragédiát idézi, mint valaha Monteverdi s majd egyszer Wagner, a méltóságot, a hősi erkölcsöt, kemény és érdes, nagyívű formatömböket, súlyos és darabos tépelődést, minden könnyűség és elegancia híján, az érzéki varázsától megfosztott puritán melódiát, melynek most beszélnie kell, jajgatni és megrázni, nem édelegni, csillogni és cirógatni többé . . . Lám: a művész, aki e nyomasztó és felemelő álmodat kergeti, teljesen egyedül van. Lehet, hogy álma benne szunnyad valahol a kor lelkében, de csak abban a láthatatlan, metafizikai korban, mely épp az ő lázadásával



válik tulajdonképpen korrá, — és nem az érezhető-tapintható közösségi életben. Általában a «közösségmagatartás» fogalma s a belőle kiágazó «egyéni változat»-é teljesen cserbenhagynak bennünket a döntő szó kimondása, a mű megnövekedése pillanatában. Bécshez, Párizshoz, a rokokóhoz, íme, alig-alig találunk már vissza, pedig úgy sejtjük, hogy Gluck műve csak velük, általuk vált lehetőséggé. De mi haszna? A költő lelke mélyén talán ott találjuk Bécset és Párizst is, de e városok és kultúrák mélyén hasztalan keressük a költőt. Van egy régió, melyben az alkotó zenész, úgy rémlik, mélyebben elkülönül kortársaitól, mint az író vagy a festő. Magánya és a sokaság között alighanem mindig is mély volt a szakadék. *Társadalmi* helyzete talán csak az újkor kezdete óta problematikus, mikor udvari szolgából szabad művész szeretne lenni; de helyzete az *emberi közösségben* talán problematikus volt örök időktől fogva.

Nincs tehát semmiféle megoldás? Nincs rá mód vagy szempont, mely az alkotó emberi élet rejtett szövevényét történelmi folyamattá bontaná ki számunkra?

Talán útbaigazítónk lehet itt egy fogyzatkozás, történelmi zeneérzékünk egyik legfőbb gyarlósága. Szóltunk róla, hogy a «személyes stílus» bizonyos távlatból megszűnik számunkra személyesnek lenni és korszak-stílussá mosódik, a művész alakja elveszti kontúrjait, különállását és egyanyagúvá olvad a bizonytalanul körvonalazott korszakkal. Zenei köztudatunk már Clementi szonátastílusát sem tudja Haydnétól megkülönböztetni, Palestrina zenéje összefolyik előtte Vittoriáéval; a 12. század organum-zenéjében pedig

már a szakember is csak üggyel-bajjal különbözteti meg a párizsi, winchesteri és compostelai mesterek stílusát, pedig itt egyszerűbb és durvább a feladat: csoportokról, «iskolák»-ról van szó, nem egyes kezdeményezőkről. Élünk most e fogyasztásunkkal s mondjuk ki, hogy korszak és egyéni művészet madártávlatból homogének, egy-anyagúak, a történésznek tehát joga és kötelessége, hogy ezt az egy-anyagúságot az emlékek közelebbi vizsgálatakor is felfedezze és kidolgozza. Az ő távlatából már csak annyi látszik, hogy valamilyen organizmus felhasználja elődeinek művét s bizonyos szempontból új értelmet ad annak; hogy ez az organizmus több egyénben működött-e vagy egyben, az alig érdekli, de legalább is másodrangú kérdés számára. Elsősorban életfolyamatot figyel s még alig ért rá e folyamat szerveinek megvizsgálására. Mindaz, ami történt, egyetlen dimenzióban játszódott le; s a messzeségből mindössze annyi tűnik szembe, hogy az életfolyamat néhol meggyorsul, néhol meglassúdik. Mintha egy szabálytalanul működő óriási szív dobogását hallaná: egyszer sietve lüktet, máskor lomhán ver, itt-ott egészen kihagy. A történész-természetbúvár néha feleszmél a sietős, görcsös szívdobogásra és feljegyzi a láztábla rovataiba: itt nagy egyéniségek jelentkeznek; a lassú dobbanásokra megállapítja: itt a korszak egyenletesen, személytelenül dolgozik; a kihagyásoknál pedig felfigyel: az életerő csökken, itt egy korszak és kultúra kialvóban van.

Ha megmaradunk ebben a távlatban, a történelem műhelymunkája valóban egyvonalúvá símul ki előttünk. Megkísérrelhetjük, hogy a nagy egyéniségben «a kor megsűrűsödését» lássuk,



ahogyan Burckhardt egy ízben megjelölte, s a korban viszont a nagy, egyéni életformát nyomozzuk. Az alkotó-embert tekintsük komprimált, meggyorsult korszaknak, sűrű és görcsös szívverésnek, a korszakot meglassúdott emberéletnek, mely éppúgy ismeri az ifjúságot, férfikort és öregséget, mint az egyes-ember. Nem tettük-e meg ezt már akkor is, mikor delelő és alkonyuló barokról beszéltünk? S nem tehetjük-e meg, hogy az alkotó-ember életében egy korszak ifjúságát vagy delelését kövessük nyomon? Wagner életében ismerjük fel a 19. század férfikorát; és viszont a 18. század életrajzát próbáljuk úgy elképzelni, hogy ifjúságát Bach és kortársainak «estéje» képviselje, férfikorát Gluck és Haydn delelése, öregkorát Mozart nagy művei és az ifjú Beethoven. Nem szerves egységet fedeztünk-e fel itt is, ott is, nem az élet műhelyébe léptünk-e ezzel az egységes ritmusgondolattal?

Alapjában persze egyáltalán nem mond újat a «közös nevező»-nek ez a gondolata. A nagy biográfiák akaratlanul is mindig egy-egy kor életének bizonyos óráját dolgozták ki s például Wyzewa és Saint-Foix Mozart-műve egyben az 1760—70 közötti évtized leggondosabb «életrajza». Aki viszont a 16. század zenetörténetét írta, eddig sem tehetett soha mást, mint hogy Josquin «estéjé»-t, Palestrina és Lasso zenit-művét és Marenzio, Gesualdo ideges dekadenciáját foglalja össze egyetlen szerves láncba, hiszen őbelőlük áll vagy köröttük kristályosodik ki a kor ifjúsága, férfikora és elöregedése. Mégis úgy tűnik, hogy a biografikus irodalom mindig közelebb járt az e fajta ideális kibővüléshez, mint az általános zenetörténeti művek az életrajzszerű «megszűküléshez».



Pedig talán ez volna a megoldás: a zenetörténet legyen mindig és minden formájában élet-történet, semmi egyéb. ✓

*Zenetörténet mint élettörténet.* Itt a kiegyensúlyozás munkája lesz legnehezebb. Intenzív és lanya szívdobbanások nem egyenletes ritmusban követik egymást; vannak vezetőegyeniség-nélküli korok, vannak «személytelen» kultúrák, népi kultúrák; és vannak olyan kor- és közösség-állapotok, melyekben minden a nagy alkotókon fordul meg, velük indul és velük hal el a teljes termőélet. Az egyenletes formát, a természetes áramlást nehéz megtalálni és nehéz ábrázolni; a történetíró nem tehet mást, mint hogy az élet szélsőjeit követi, de tudnia kell, hogy a legfőbb egyensúly nem is annyira a «szívdobbanások» ritmusában nyilvánul, mint inkább a látható és az öntudatlan, rejtett folyamatok arányában, összehangoltságában. Az öntudatos hagyomány sokszor erősebbnek tűnhetik a hallgatag hagyománynál, de esetleg egy egész korszakon keresztül semmit sem teremt, csak hivatalos jellegét őrzi, míg a tulajdonképpeni teremtőfolyamatok a felszín alatt mennek végbe, csendes, öntudatlan feldolgozásban és készülődésben. Az ilyen hallgató korszakok azután kiegyensúlyozódnak a hirtelen felszínre törő energiák mozgalmas időszakaiban, a személyes kezdeményezésekkel teli «dinamikus» fordulópontokon; de az öntudatlan folyamat ugyanakkor már talán a csendet és hervadást készíti elő. A népi kultúráknak egy része sohasem alakul át teljes egészében cselekvő öntudatkultúrává; itt a nagy egyéniségeket, az intenzív, gyorsuló ritmust, az «erős szívdobbanásokat» csendes,

öntudatlan, alig hallható szívverés, az élet egyenletes áramlása helyettesíti. (Ilyenek Kelet-Európa régi zenekultúrái.) Viszont az «egyeniségek ritmusa» is bőséges gondolkozni valót ad. A tömeg élete félálom, az alkotóművészé fokozott ébrenlét. Es alighanem ennek az ébrenlétnek természete (koncentrációjának iránya és foka) határozza meg, milyen jellegű s milyen történelmi hatású az alkotótehetség. Már Grillparzer felismerte, hogy a legnagyobbfokú alkotókészség összefoglaló, lezáró jellegű, hogy a legjelentékenyebb mesterek «ébersége» a féle *széttelintő* eszmélet. Munkásságuk épp ezért nemcsak ösztönző, de bénító hatással is van korukra; egy-egy gondolat, irány, stílus «kiég» velük, útjukat folytatni lehetetlen s ami utánuk következik, annak szükségszerűen új ösvényt kell keresnie (Palestrina, Bach). Van azonban a korszakos tehetségnek egy másik formája, az indító- és kezdőtehetség, akinek eszmélete mindenekfelett *előre tekint*, aki utat nyit és új ösvényekre hajszol, aki nemzedékeket taszít ismeretlen tengerek vizére s tanít új meg új merészségre és önállóságra. Az ilyen reformátori vagy forradalmi tehetségnek többnyire sokkal nagyobb a közvetlen nevelőhatása, mint a legnagyobb, az összefoglaló és lezáró lángelmének; mert aki kevés torzót hagy maga után, aki gondolatainak végére jár, s amit akart, mindig meg is valósítja, annak alig lehet tanítványa és folytatója. A reformátor viszont, aki terveket, vázlatokat, új ideákat szór el maga körül s önmaga csak kevés befejezett művet teremt, sokkal bizonyosabb lehet a maga ösztönző, példázó, tanítói szuggesztivitásában. (Bachnak sokkal kisebb hatása volt az utána következő nemzedékre, mint például Lisztnek.)

Egy harmadik fajta tehetség csak folytatni, ki-  
egészíteni, feloldani és lezárni képes; *vissza-  
tekintő* öntudata nem engedi, hogy elkezdjen vagy  
megkoronázzon, tipikusan «őszí jelenség»; nevelő-  
hatása elsősorban azokban az erjedési folyamatok-  
ban jelentkezik, melyeket felidéz (Brahms, Franck,  
Reger, Strauss). A korszakos «ébremlét» foka bizo-  
nyára itt a legcsekélyebb, pedig az öntudat s a  
rezignáció kínja ennél a művészfajtánál is erős, sőt  
talán itt a legerősebb.

Az «életrajzzá» lett zenetörténetnek egyik leg-  
jellemzőbb (problémája a *pályakezdet* s a *hatások  
feldolgozásának* kérdése. Ez a probléma, nyilván-  
való, sokban ugyanúgy adódik a kortörténet, mint  
az egyéni fejlődés számára. Mindkettőnél arra a  
hajlamra következtet a történész elsősorban, mely  
a «hatás» útját egyengeti, mely az előkészületek,  
a mesterré- vagy stílussá-alakulás éveit meg-  
határozza. Akár folytató lesz a tanítványból, akár  
ellenfél vagy trónutód: egyaránt jellemző és fon-  
tos, hogy milyen korszak s milyen mester hová  
«járt iskolába». Sokszor a művész vagy a mozgalom  
nem a tegnapha kapcsolódik, hanem a tegnap-  
előttbe; de ilyenkor is a közvetlen tanítómester  
mutatja meg legjobban az irányt, melyben a  
növendék az ő révén vagy az ő ellenére megindult.  
Egy-egy nemzedék nevelői súlyát nem szabad  
túlbecsülnünk, mert hiszen mivel magyaráznók  
akkor, hogy az ifjú nemzedék konzervatív neve-  
lők alatt is új utakra tér, vagy hogy reformátor-  
nevelők nyomán is konzervatívva lesz és régies-  
kedő hajlamú? Nemzeti megújhdások és nem-  
zedékfordulókat mindig ama nemzet és ama nem-  
zedék pedagógusai nevelnek, mely ellen azután a  
mozgalom fordul, amelyet szándékkal kiszorít;



nem véletlen, hogy Palestrinát Németalföld, Schützöt, Cambert-t, Purcellt, Glinkát, Erkelt Olaszország «mesteriskolája» segíti szárnyaira, hogy Monteverdi a Palestrina-kör, Bartók és Kodály a Brahms-kör pedagógiájának «neveltjei». Nemzeti műfajok külföldre jutva, sokszor merőben más-irányú virágzást indítanak meg idegen nemzetek s újabb nemzedékek körében. A korszak és a művész nevelkedése — s főként e nevelkedés jelentősége — tehát sokban közelrokon. Mégis, akadnak itt olyan egyéni problémák, melyeket a korszaktörténelem nem ismer. Oswald *Koller* a biogenetikai elvet akarná a művész fejlődésére alkalmazni: szerinte minden zeneszerző végigmegy a fejlődés egész történelmi skáláján. Az élet mindenkiben előlről kezdődik, mindenki külön-külön megjárja az utat az őserdőtől a civilizáció tetőpontjáig. Guido *Adler* azt veti szembe Koller nézetével, hogy minden művész a maga korában él, nincsenek véletlen eltévedések, sem megismételt fejlődésvonalak. A kérdés talán nem is ilyen elvi jelentőségű, ha a szavak értelmének mélyére nézünk; az élet bizonyára előlről kezdődik mindnyájunkban, de «elő» az élet számára nem egyetlen pontot jelent, hanem milliót s e millió pont közül mindegyik az élet kezdete, központja és torkolata is egyben; mindegyiknél «célnál van» s mindegyikkel «kezdődik», mint ahogyan a kör minden pontja egyformán kezdet vagy végződés és egyformán messze van a középponttól. A művész alighanem csak azon a fejlődésen megy át, melyre neki, és épp neki, szüksége van; hogy e fejlődés kezdőpontja az őserdő-e vagy a 20. század, teljesen egyremegy: ami emlék rögzítődik beléje távoli multakból, azt mint az emberi közös-

ség tagja viszi magával, de nem mint sajátos fejlődésű művész. És hogy öntudatlan fejlődési útjának mely állomásaira emlékezik még, mikor «felébred», az tisztán ébrenléte intenzitásától függ majd.

Amilyen elhatározó fontosságú az alkotóművész életében az «ébremlét» élessége, annyira jelentős a zene gyakorlati élete számára a közösség összetartó-ereje, *sűrűsége*. Emlékezzünk arra, amit a régi zene előadói gyakorlatáról elmondottunk; a zenei gyakorlatnak merőben más jellege van kompakt közösségkultúrák és más feloldott, laza közösségek korában. Ha a muzsikusz szándéka külön megállapodás vagy megkötés nélkül is azonnal, közvetlenül visszhangra talál a többi muzsikusknál, az előadó- és hallgató-közösségben: a gyakorlat fluktuálóbbr lesz, szabadabb, természetesebb, változat-alakító erejében a népi kultúrákkal rokon, egyben, ami megrögzítését illeti, hiányos és vázaltszerű. Ha az ilyen közösségkultúra meglazult vagy felbomlott már, mint például a mai társadalomban, a zenész szándéka magyarázatra, körülírásra, aprólékos megrögzítésre szorul, de ugyanakkor sokkal veszélyeztetettebb is, mert csak egyetlen pontos és helyes megvalósulási formát ismer, tehát sikerében sokkal több részlet-körülménytől függ és igazi értelmét sokkal könnyebben elveszítheti. A közösség intenzíven összefüggő, «sűrű» élete egy sor termékeny konvenció életével jár együtt; a széthulló, közösségi erejükben meglazult korszakok épp ezért mesterségesen igyekeznek e fajta konvenciókhoz jutni, néhol népiesség, másutt társasági divat-elemek istápolása révén, többnyire sikertelenül. Néhol a társadalom egyenesen a maga szakadozó egységét védi hagyo-

mányos zenélésformák felkarolásával. (Korunkban ilyen a legtöbb európai népzene-mozgalom, más vonalon a jazz-szerű zenélés társasági gyakorlat, Magyarországon a cigányzene-propaganda.)

Az imént együtt említettük a zene előadó- és hallgató-közösségét. Épp a zenei élettörténet gondolata teszi kötelességévé a történetírónak, hogy műve ne csak a zenészek, de a zenei *közönség* története is legyen; a zene életének csak fele az alkotójáé, másik fele a közösségé, melynek szól, mely inspirálta vagy küzdött ellene, mely talán hűtlenné válik hozzá, de talán magával viszi s talán felfedezi újból, idők múltán. A történelem millió külön sorsból egyetlen közös sorsot kovácsol; millió egyedüllétből rakódik össze, de ő maga minden magányosságot felold és mindegyikhez hidat épít. Ez a sok-sokezer híd, ez a híderdő és híd-város, melyben minden mindennel egybekapcsolódott és minden mindenhez utat talált: ez lesz az emberi élet története s vele a zene élettörténete is.

Ebből a zenei élettörténetből próbálunk most három fontos fejezetet felvázolni, három világrészt bejárni, a főútvonalak megjelölésével. Egyik az egyszólamú kultúrákhoz vezet, másik a többszólamúság kibontakozásáról számol be, a harmadik a nagy európai formák világát idézi. Mindhárom jórészt az emberi közösségek életéről szól s ezért a szociológusban talán feltámad a gondolat, hogy ezt a három fejezetet a társadalmi fejlődés három fokozatával kell azonosítanunk: az egyszólamúságot a primitív és nomád életközösségek, a korai többszólamúságot a földművelő és feudális társadalmak, a nagy formákat az európai nemzet-



államok életével. A szempont részben helyes volna, de részben tévútra vezetne ; az egyszólamúságot nem tudjuk határozott társadalmi formákhoz kapcsolni, mert egyes magaskultúrák éppúgy megőrizték, mint a pusztai nomádok ; a többszólamúságnak egyes legprimitívebb társadalmak közt éppúgy nyoma van, mint a kialakuló európai feudalizmusban ; és a nagy zenei formák is csak részben köthetők a modern nemzetállamok életéhez.

Egy azonban bizonyos : ahol a zeneművelésnek e jellegzetes formái kivirágoztak, ott hozzájuk fűződnek az emberi társadalom életformáinak különböző emlékei is. Ezek az emlékek sokfelől erednek és sokfelé ágaznak, *egy* névvel ritkán jelölhetők meg ; de emlékek, tehát elvezetnek valahová s megnyitják majd számunkra eltűnt világok kapuit is, ha olvasni tudunk bennük valamikor.

## MÁSODIK KÖNYV

### Három fejezet a zenetörténetből.

#### I.

#### Egyszólamú kultúrák.

*Változatok erdeje.* Örök erdő, amelybe most belépünk ; őstenyészet, melyből minden muzsika kivirágzott : az egyszólamú dallamvilág.

Talán minden zene lényege : ornemens, körülírás, hullámmozgás, de egyiké sem úgy, mint az egyszólamú, a «kiséretnélküli», a puszta melódiából álló zenéé. A dallamvonal minden emelkedése esése rugalmas erők játékát, ingalengését tükrözi. Az az energia, mely más zenei kifejezésformákban kísérőszólamokat teremt, itt mintha a magányos dallamba szívódott volna fel : ritmusa bonyolultabb, ékesítései szerveesebbek, fordulatai többet hordoznak, mint a sokszólamú szerkezetbe ágyazott melódiavonal. De ami életét mindennél jobban elhatárolja a többszólamúságtól, az a változókészség. Minden egyszólamú dallamvilág lényegében variáns-művészet, változatok vegetációja. És a vándor szédülten áll e trópusi erdő közepén : hol ér itt véget az egyik bozót, hol kezdődik a

másik? Képzeljünk el egy élő szervezetet, mely mindig, minden pontján hajlandó átalakulni. Maga a melódia felékesítése sem egyéb, mint út az elváltozáshoz. Egy-egy népi dallamból szinte szemünk láttára ágazik ki az új változat, mely még csak két-háromhangnyi ékesítésben tér el az «alapformá»-tól; a hatodik variáns már alig rokon vele, a hetedik egy új képletnek veti meg alapját, mert a nyolcadik már amabból indul ki. Ugyanígy folyik a változat-képződés ellenkező irányban is: a dallam szétszakadhat vagy elkophatik, részekben él tovább, vagy részeit elveszíti, s a rész-dallam vagy csonkult dallam, az elszegényült vagy szerteszakadt változat már nem is emlékeztet az eredetire. Persze, az «eredeti» sem volt soha eredeti, az is kiágazott, kivirult, kiszakadt valamiből, amit talán ismerünk, de talán nem ismerhetünk meg soha. Az elváltozás először csak az előadásmód pillanatnyi szeszélyeként jelentkezik, — hiszen itt soha semmi nem hangzik el kétszer egyformán — később gyökeret ver az öntudatban is és ekkor már új forma, új dal, esetleg sohasem hallott típus. Innen az egyszólamú dallamkultúrák könnyű szétágazása, «befejezetlensége», innen e melódiák félálomszerű fluktuálása, felhőmódra gomolygó, örök alakulása, örök lebegése.

És mégis, ebben a látszólag laza rendszerben, e szakadatlan és buja tenyészetben belül mily szigorú alapelvek érvényesülnek! Minden pillanatnyi változat lekerekített, teljes egész, önmagában is kész és tökéletes, hiszen évszázados kiválogató-munkában csiszolódott arányossá, zárttá, önállóvá. Aki egy skandináv, magyar vagy perzsa népi dallamot hall, ugyanezt az autarkiát figyel-



heti meg. A dallam önmagában, önmagának elegendő és csak távlatának mélységét növeli, hogy mögötte ezer meg ezer élő vagy halott testvér sorakozik fel, hasonló fordulatokkal, rokon formával, csak épp hogy ilyen vagy amolyan elhajlással. A változatok egyidejű élete nem továbbfejlődési törekvést jelent az ilyen kultúrákban, hanem valóban tenyészetet, sokféleséget, a «térben» való kiterülést. Az egyszerű dallamvilág minden pontján és minden stádiumában célnál van, semmi sem áll tőle távolabb, mint az «egyetlen lehetőség», vagy a «legjobb megoldás» gondolata. Mély belső kötöttségei: az egyensúly törvénye, a lényeg előtérbeállítása, a típus tisztelete, az egyéni önkényesség elkerülése, a hagyomány szakadatlansága, — ezek a vonások a dallamkultúra minden egyes képviselőjét kötelező «teljesség»-gel ruházzák fel; csak épp hogy ugyanakkor megtagadják tőle a «különlegesség» jogát. Ez az a sajátosság, mely az egyszerű kultúrákban aránylag hamar *kötelező alapprofán* kialakulásához vezet s ugyanakkor az egyszerű dallamvilágot minden kultúrára nézve jellegzetesen *népi* zenévé avatja. Végül ugyanez a törvény az, melynek az egyszerű zene a maga hosszú életét köszönheti — mely a legváltozóbbat megteszi legmaradandóbbnak.

*Gazdátlan zene.* Láthatjuk: az ilyen muzsika «mindenki zenéje». Mindenkinek része van s része lehet benne, ha ő maga viszont része egy közösség életének. Az ilyen közösségi kultúra nem jelent feltétlenül demokráciát: a Kelet nem egyszer megtesz dallamokat, sőt hangsorokat egy-egy társadalmi osztály privilégiumának, a hangjegyzírás pedig a régi magaskultúrákban majdnem mindeütt «titkos tan», kiváltságosok birtoka. De ha

demokráciát nem jelent is a közösség, jelent személytelenséget, a zene szimbólumszerű szerepét s a hagyománynak azt a különleges formáját, mely az örökölt kifejezési készletet áhítatos tisztelettel veszi körül. Amit készen kaptunk, azt felesleges mással helyettesítenünk, elmondhatjuk a magunké gyanánt is, azért a mi mondanivalónk éppúgy «költészet» lehet, mint apáinké volt. S amit örököltünk, az kettős hagyomány: az alapformák hagyománya és a típusos fordulatoké. Innen a kész kifejezésformáknak az a szívós élete, melyet minden népköltészet ismer, mely a különleges, az «új eset»-et is egy jólismert kép vagy fordulat pontos elismérlésével képes megvilágítani, s mely a zenében is örökké a típusok művészetének kedvez, — innen a melódikus alapformáknak az a páratlan fennmaradási képessége, melyet a keleti kultúrákban már jól ismerünk s mely ugyanilyen távlattal világosodik meg lassanként az európai zene mélyén is. «Keleten a lemásolás sokszor egyértelmű az újraköltéssel» — írta Renan s ez a tétel fordítva is igaz: az új költészet mélyén mindig ott van a régi minta, az új «szerezmény» alkatában a régi dallam csontszerkezete, a *makam*, a *raga* vagy a *nomos*.

Az ilyen alapelmelódia a maga teljes egészében soha sehol nem jelenik meg s inkább csak mint kimondatlan vezéreszme érvényesül: mégis a «levegőben van»; személyes igénye nem lehet rá senkinek s maga a dallam sem ismer személyes igényt. Ha vallásos ceremóniákhoz van kötve, valósággal elvont formula; ha a profán életnek része s különleges alkalmi kötöttsége nincs, mindenki megkeresheti benne a maga pillanatnyi örömet-bánatát. A zenével való «közös gazdál-



kodás» épp ezért nemcsak népkultúrák sajátosága, hanem minden olyan kultúráé, mely a közösségnek szorosabb, homogénebb állapotát ismeri, tagozottsága vagy társadalmi ellentétei mellett is. A sanktgalleni Notker aggály nélkül használ fel idegen dallamokat a maga sequentiáiban; s a 15. század francia dalszerzői vagy a 19. század magyar nótaszerzői mélyen elcsodálkoztak volna rajta, ha a korukbeli közvélemény eredetiséget követelt volna tőlük, vagy személyes szerzői igényeiket hangoztatta volna a gazdátlanná és névtelenné népszerűsödő daltermés özönében. Az ilyen szerzeményt még leírni is csak a végső szükség esetén kell; a «stílus» annyira közkincs, hogy a «mű»-nek nem kell romlástól félnie, annál kevésbbé, mert maga is csak pillanatnyi változata a közös hangnak; ami benne egyéni ötlet, annak legszebb igazolása, hogy nyomban gazdáját veszti és mindenki tulajdonává lesz.

*Hangrendszerek, ősmelodika.* Gazdátlan ná csak az lehet, hosszú életre csak az tarthat igényt, ami sok emberben és sokáig visszhangzik. Az ilyen zenének az élet alapforrásaiból, a legelemibb mozgástörvényekből kell megszületnie; eredete ott van, ahol a kiáltásé, a sírásé, kacagásé, fájdalom-üvöltésé. A lakott világnak talán mindegyik részén egyidőben jelentkeznek a melodikus alapgondolatok, az egyszerű mozdulatformák zenei megfelelői. Kevés hangból állanak, ritmusuk egyenletesen lüktet, megszólaltatásuk módja ingadozó. Hosszú fejlődés vezet odáig, amíg előttünk áll egy tisztán megszólaltatott, «következetesen intonált» háromhangú rendszer. Az ilyen «trikordia» már többféle alakban jelentkezik s mintha



mindenfajta zenei fejlődés kiindulási pontja volna. Ezzel a végzetszerű kettősséggel innen kezdve sűrűn találkozunk: amiből nagyobbarányú fejlődés indul, az mindig Janus-arcú tünemény, *mindig többféle alakja van*. A háromhangú (triton) formák másként alakultak ki Közép-Ázsiában, másként Elő-Ázsiában, Afrikában s talán másként a Balti-partvidéken. Elő-Ázsiáé mintha primitívebb volna, szűk körben mozog, három szomszédos hang az egész; Közép-Ázsiában már nagyobb hangközzel él, a kvart- és kvint-lépések mintha itt jelentkeznének először. Mire a három hangból négyhangú, majd öthangú (pentaton) alakzatok születnek, felmérhetetlen idő telt el s az egész ó-világot benépesítette egy gazdag és hajlékony dallamvilág, máig ősképlete minden dallamszövének, a kvart- és kvint-melodika.

Hogyan született meg az ötfokú dallamvilág, hogyan terjedt el az ó-világban? Százféle magyarázat van rá s egyetlen magyarázat sincs. Valószínű, hogy nem párhuzamos fejlődés eredménye, nem «közös ősvilági örökség», mert a fejlődés ilyen késői, magas fokán nem lehet többé szó közös alaphajlamokról: a pentatonia a zene első «magaskultúráját» jelenti, nem kevesebbet. Talán valamely hangszer vitte szét Közép-Ázsiából ismeretlen időben: a pánsíp vagy egyes hangolt ütőhangszerek szétszóródása, — s ha nem hangszer, valamely más kisugárzó kultúrfolyamat. De akár mikor s akár hogyan történt, az ötfokú hangrendszer elterjedését csak jóval utóbb, évezredekkel később követte a ma ismert ötfokú dallamformák kialakulása mind az öt világrészben. Hangrendszer és dallamforma nem tartoztak mindig össze s ez a magyarázata annak, hogy Amerika ötfokú

zeneje teljesen máskép alakult, mint Nyugat-Európáé, Afrikáé másként, mint Közép-Ázsiáé és a Földközi-parté. Hangrendszer tehát még nem stílus, közös hangrendszer még nem jelent közös stílust, csak közös alapszövetet; s a kontinensek elűtő ősnyelvei fokozatosan rajzolódnak ki egy még ősibb alapszöveten.

De mert semmiféle későbbi folyamat nem söpri el nyomtalanul a megelőzőt, fennmarad a tulajdonképpen ősmelodika is, a legkezdetlegesebb dallamvilág; csak épp hogy félreszorul a nagyobb kultúrák útvonaláról s lesz belőle gyarmati, periférikus jelenség, zug-kultúra. Ami a legcsodálatosabb: ez az egyszerű dallamvilág a maga ősi mozdulat-motivikájával éppúgy átmenekül majd a nagy műveltségi folyamatokba, éppúgy felbukkan majd a zenei magaskultúrák fordulóján, mint a fejlettebb hangrendszerek, például az ötfokú dallamvilág. És az európai zene nagymestereinek jellegzetes melódiakészlete mindig és mindenütt telve lesz ilyen ősi emlékekkel, az emberi dallamosság ifjúkorával, a legelemibb zenei mozdulatok gyermeteg, szimbolikus mélységű képleteivel.

Egyik oldalon most kirajzolódik elénk egy *primitív övezet*: az a maradi kultúrállapot, mely megtartja a maga legrégebbi dallamvilágát; a másik oldalon már ott emelkedik a bontakozni kezdő *zenei magaskultúrák* hegylánca. A primitív övezetből nemsokára «menedék-zóna» válik: ide szorúl össze minden, amit az évezredek fejlődése lassanként maga mögött hagy. A törpe-népek különös kultúrája így őrizi meg a maga sajátos «inga»-melodikáját, ezt a csökevényét régi formáló folyamatoknak, óriási, szaggatott ívben, Közép-Afrikától Ausztráliáig. A nagykultúrák hegy-



lánca pedig az ó-világ közepén olyan vízválasztó fennsíkot teremt, mely egycsapásra elkülöníti a «civilizált» világot a nomádok fél-civilizációjától. Kínától Indián és Perzsián át immár Egyiptomig és Krétáig húzódik a magasfokú zenekultúrák övezete, mely északnyugati és délkeleti barbárokra egyforma megvetéssel néz. És az ötfokú dallamvilág nemsokára, épp a veszélyeztetett perifériákon, megteszi a döntő lépést, eléri fejlődése tetőpontját: *tonális* rendszerré alakul, melyben a hangok immár nemcsak hangsorszerű, hanem hangnemszerű viszonyba lépnek egymással, melyben már nemcsak helyzeti, hanem funkcionális jelentőségük is van. És mert a hangrendszer ilyen összetartó belső logikát nyert, ezzel már ki is táguhat; eddigi járulékos vagy ékesítő «vendéghangjai» lassanként polgárjogot nyernek s az ötfokú rendszer itt-ott hat- és hétfokú rendszerré alakul, kibontakozik a *diatonia*. Ez a fordulat, melyet ma legjobban egyes néger, indián és török törzsek zenéjében figyelhet meg a kutató, a zenei érzék elhatározó fordulatára figyelmeztet. A dallszövének új elvei ébrednek, a kultúrák övezete megreszket és kitágul: a zene elérkezett az őstörténetből a szorosan vett történelem időszakába.

*Hosszú élet, periférikus élet.* Az egyszólamú dallamvilág mélyén két ellentétes hajlamot, két elemi erőt figyeltünk meg: egyik arra igyekszik, hogy minden részletet átalakítson, másik, hogy minden fővonalat megőrizzen. Ez a két hajlam nyilván egyformán erős és épp ezért egyensúlyt tart: a részletek folyvást alakulnak és egymásba mosódnak, a tengelyek, az alaptípusok változat-



lanul fennmaradnak. És itt ismerjük fel a «változatok erdejének» legfőbb törvényét: ebben a rengetegben a lombozat minden másnál halandóbb, a gyökérzet minden másnál maradandóbb. Innen, hogy a pusztá dallam, a látszólag oly veszendő melódia legjobban ismeri a hosszú emlékezet, az évezredek élet titkát.

Valóban, az egyszólamú dallamvilág hosszabb-életű a többszólamúnál. Palestrínának, Bachnak, Beethovennek egyetlen tétele sem marad fenn oly soká, mint egy mongol dallam, hindú *raga*, vagy indián varázsmondóka. És ez nemcsak a nagy kompozíciók előadásának körülményesebb módján múlik, mert hiszen akárhány egyszólamú dalt is nehéz «hitelesen» megszólaltatni; de múlik az emberi zenélés alaphajlamán, mely az egyéni élet mélyéből fakadt, bonyolult és «végleges» remekművet kevésbé viszi magával az évezredek útján, mint az emlékezet legmélyebb rétegébe ágyazott, de ugyanakkor pillanatonként újraformálható dallamvázlat. Az ilyen zenei alapgondolat, minthogy sokféle alakot ölthet, mindig «közel van» és szinte addig él, ameddig az ember; a kifaragott remekmű azonban messze van, mert csak egyféleképp van; nagyon is kész, nagyon is tetőpont, — tetőpont, mely magában marad.

A kutató pedig tanújává lehet annak a csodának, hogyan kapcsolódnak össze egymástól messzire szakadt kultúrák az e fajta «örökéletű» dallamtípusok jegyében. Egymástól öröklök, átveszik, továbbgondozzák, néha más értelmet aggatnak rá, de varázsát ugyanúgy érzik, mint akitől kapták. Sokszor az ilyen vándordallamok az egyetlen emlékei egy azóta feledésbemerült történelmi érintkezésnek; sokszor visszamutatnak egy kul-

túra évezredes leszármazására ; ha egy nép elkorcsosult, hírt adnak régi műveltségéről, ha fejlődött, primitív kezdeteire utalnak ; és sokszor egymaguk őrzik népek és kultúrák emlékét, népekét és kultúrákét, melyek régesrég megsemmisültek. Ezekkel a dallamokkal egymás életét folytatják a törzsek és nemzetek, mintegy fenntartva az emberi összefüggések, az «unitas gentium» legrégibb, közös emlékezetét, a történelmi folytonosságot.

A zenetörténelemnek ez a hatalmas lánc természetesen éppoly kevésbé egyvonalú vagy egyirányú, mint maga a művelődéstörténet. Inkább sugarasan oszlik szét egy-egy ősrégi középpont körül s ilyenkor a leggyakoribb jelenség, hogy maga a központi kohó idővel kihamvad, mialatt a széleken, a gyarmatokon, a határsávokon fennmarad az a világosság, mely valaha belőle kisugárzott. Az ilyen elmenekülés és fennmaradás törvényeit, az összehasonlító zenetudomány munkatervének egy legújabb, alapvető megfogalmazása nyomán (C. Sachs : *Prolégomènes à une préhistoire musicale de l'Europe*, *Revue de Musicologie* 1936), így foglalhatjuk össze : *nehezen megközelíthető, elrekesztett «menedéktájak» zenéje, egymástól elszakított perifériák egyező jelenségei, földrajzilag elszórt tünemények, gyarmati kultúrák, kiháló sajátosságok általában mindenütt a fejlődés régi fokozatait őrzik, a nyitott tájak, központilag beékelődő vagy összefüggő területek, anyaországok zenéjével, élő stílusokkal szemben. Csak így érthető, ha Erdély völgyei ma még mongol-típusú dallamoktól visszhangzanak, ha (mint Sachs írja) «Katalóniában és Szardínia szigetén ma is élnek a nyolc- százévevelőtti délfrancia trubadurok dalai és dallam-*

sajátosságai» s ha a több mint kétezeresztendő gregorián korálkincs «egyes melódiáit ma is hallhatjuk a harmadfélezer éve elzártan élő babiloni és jemeni zsidók ritusában». Legmeglepőbb, hogy itt nem csak típusokról van szó : egész sor *azonos* dallam akad, mely ma még ugyanúgy csendül fel Észak-Mongóliában, mint Somogy-megyében és Dél-Arábiában ugyanúgy, mint a francia katedrálisokban. A világ megszűkül és egyben kitágul — megszűkül a térben s kitágul az időben. Athén és Spárta dallamai nem merültek el örökre, aztékok és inkák, húnok és avarok zenéje nem veszett oda nyomtalanul, csak épp hogy egy kevésbé helyet változtatott az idők folyamán. S ha jól körülnézünk, legszűkebb otthonunk távlatai is megnövekszenek. Sokszor úgy tűnik, mintha Európa, teljes egészében, más, idegen világrészek életét folytatná. A kutató néha megdöbbenve fogja fel ismeretlen világok üzenetét a civilizáció határőrvidékein, «a román, az alpesi, a Berry-vidéki, pireneusi pásztorok kurjantásaiban, a kelta pentatoniában, Svájc és a Bretagne háromnegyednyi hangközeiben, Bulgária túlbonyolult ritmusaiban, az orosz heterofóniában, a Karszt-vidék sajátos kétszólamúságában, vagy az appenzelliek dudaszerű énekmodorában...» De ha így van, a modern Európa zenei határai is kísértetiesen szébbé szorúlnak.

Igaz, nem ritka az ellenkezője sem : Anglia legrégebbi dallamstílusát például az északamerikai Appalachia-vidék kétszáz éve elzártan élő telepesei őrizték meg leghívebben ; Európa régi zene-stílusai ma is sugárzanak és szóródnak szerteszét a földgömbön s hol itt, hol ott, de mindig fogunk velük valamikép találkozni. Mégis, ez a kép



bátorító és leverő egyszerre: megmutatja, hogy az emberiség történetében nincsenek teljesen független szigetek, elzárt és megközelíthetetlen fénykörök, melyek ne érintkeznének a körülhullámzó egyéb világgal; de megmutatja azt is, hogy az emberiség fényköreit most és mindig mily szoros gyűrűben fonta körül a homály, az elszóródás és széthullás, az öntudatvesztés veszedelme. Az emberi öntudatnak ezt a tragikus, fenyegetett helyzetét talán azok az ókori kultúrák érezték meg legjobban, melyek erőszakosan, falakkal védekeztek a «sötétség» betörése, a barbárok ellen — azok a kultúrák, melyeknek zenei térképét most megpróbáljuk magunk elé idézni.

*Az ó-világ zenei térképe, Izlandtól a Tűzföldig. Kultúrnépek és barbárok.* Honnan jönnek a barbárok? A legtöbb kultúrnép arról-felől várja őket, amerre országa nyitva van, tehát amerről ő maga is jött, amerre saját lényének legmélyebb gyökerei s rokonsági kapcsolatai húzódnak; mert hiszen a «barbár» talán nem is egyéb, mint a méltatlan ifjabbik testvér, aki megirigyelte a biztonságot és civilizációt s most fellép trónkövetelőnek... Kínát és Indiát északnyugat felől fenyegetik, Mezopotámiát, Mykénét és a római birodalmat észak felől, Egyiptomot, Görögországot, Perut északkeletről, Középeurópát kelet felől; de «észak» és «kelet» majdnem mindenütt szerepel s ebben valami régi emlékezetnek kell megnyilvánulnia. Minden birodalom úgy védekezik, ahogyan tud: Kína, Irán, Róma és az inka-birodalom falakat emel, mások telepítenek, ismét mások hódítanak. És a végzet majdnem mindenütt egy: a barbárság betör, átalakít és átalakul,

azután maga lesz a régi civilizáció őre vagy folytatója. A birodalom és a műveltség valamiképp fennmarad, sokszor más néven, szétszórta, új alakban. De épp az ilyenfajta átalakulás ellen tiltakozik a kultúrák életösztöne. Mindenfelől veszély: ezt érzi legbiztosabban. Emlékezzünk Herakles munkáira; neki, aki az emberi biztonságért harcol, csak ki kell mozdulnia e biztonság, a civilizáció fényszigetéről, máris ott lesnek a hydrák, oroszlánok, vadkanok és kentaurok, szörnyek és csodák... A világosságot, a nehéz munkával szerzett öntudatos életszínvonalat, az alkotást ellenséges, sötét köd fenyegeti a határok felől; s ez ellen a romboló rém ellen fegyverkezik Kína, Görögország és Babilónia egyaránt. A világosság körét ki kell terjeszteni, de ha ez lehetetlen, legalább a tűzhelyét kell megóvni minden veszedelemtől. Csak egészen későn s kevés helyen ébred az az öngyilkos gondolat, hogy a barbároktól nincs mit félnünk, mert szellemünk legyőzi őket akkor is, ha mi vagyunk a legyőzöttek. Nem, az emberi kultúra elválasztást követel, megkülönböztetést és körülhatárolást: az éber öntudattal együttjár a büszkeség, a vak ösztönök leigázása, a halálfélelem — és a barbárok ellen vívott örökös harc.

Azt is megfigyelhetjük, hogy a legtöbb régi kultúrközpont sugarasan szívja fel, sugarasan árasztja szét műveltsége elemeit, de egyéb nagy kultúrákkal csak egyirányban kapcsolódik össze s hatása azon a világtájon a legerősebb, mely *ellentétes* fekvésű a maga eredethelyével. Kína, India kelet felé hatnak legerősebben, Görögország, Bizánc és Róma észak felé, Palesztina és Arábia nyugatnak, Skandinávia délnek. A sugaras moz-

gás ősi hajlamával szemben itt egy másik ösztön, az egyenesvonalú kilendülés, a *láncformálás* ösztöne jelentkezik. Es így alakul ki a kultúrák régi láncvonalai az Északi-tengertől, a Közép-tengeren s az Indiai-óceánon át, a Sárga-tengerig és a Csendes-óceánig.

Nyugateurópa zenéje egy *skandináv* kultúrkör bizonytalanul derengő körvonalai között tűnik fel legelőször ebben a láncban, történetileg alig meghatározható időpontban. Dallamsajátosságok, hangszerek és egy sajátos többszólamú gyakorlat nyomai Izlandtól a Balti-partvidékig, Norvégiától Franciaországig huzódnak itt; bizonyára nem véletlen, hogy 1300 táján feljegyzett angol táncok oly közeli rokonságot mutatnak ma élő norvég népi tánczenével, hogy egy különös «diszkantáló» stílus épp Izlandban, Norvégiában, Skóciában — és a legrégebb nyugateurópai «organum»-okban jelentkezik. A határokat a korai középkortól kezdve erősen elmosza egy *kelta* műveltségi áramlat, mely pentaton dallamvilágot terjeszt s úgy rémlik, magáévá tesz bizonyos többszólamú formákat is. Határvidéke a Keleti-tenger tájától és Skóciától, Irországtól a Pireneusokig követhető nyomon; Normandia és a Bretagne még ma is legfőbb hadiszállásai közül valók. Dél felé érintkeznie kellett azzal a mediterrán dallamvilággal, mely talán a metrikus szellemű *görög* zenében kristályosodott ki elsőnek, klasszikus érvényűnek, de amely igen korán keleti elemekkel találkozott. Róma zenéjét már éppúgy keleti impulzusok táplálták, mint ahogyan zsidó, szír és görög anyagból formálódik később a *gregorián* korális zenéje és vele körülbelül egyidőben a *bizánci* dallamvilág, még később az arab melodi-



kától megtermékenyített új mediterrán-stílus, a «flamenco». A Földközi-tenger vidéke így az ismert zenetörténet első nagy találkozóhelye és vegyikonyhája; Kelet itt folyik át a Nyugatra s majdnem minden, aminek Kelet felől szava lesz Európához, ezen a kapun lép be a fehér ember látókörébe. *Arabia* zenéje azonban másutt nevelkedett s a stílus, amellyel elborítja a Földközi-tenger régi kultúráit a 7—8. században, nem erről az égtájról való: kultúráját *Perzsiából* hozta s talán a régi iráni zene hat tovább a városi arabok sajátságos és bonyolult hangrendszerében, sőt hangszerében is. A perzsa zenekultúra nyilván arab fegyverek nyomán alakult hódító kultúrává, barbárjai révén tágult és egyben durvult világnyelvvé, akárcsak a görög és a latin idióma. Ez a világstílus az, melynek áradata alatt kevéssel utóbb *Egyiptom* régi zenéje is eltűnik. Nyoma vész-e teljesen? Talán nem; talán az ókori Egyiptom hagyatékát ismerhetjük fel Szudán, Abesszinia, a berberék s egyes néger-törzsek hangszereiben, hangrendszerében, azokon a sajátságos «hamita szigeteken», melyek elő-előtűnedeznek az arab zene árama alól... tehát a perifériákon, ahová elmenekült a pusztulás elől. *Mezopotámia* zenéjéből, mai tudásunk szerint, ennyi sem maradt; csak hangszerábrázolások mutatják, hogy Egyiptom felé éppúgy nyitva állott, mint ahogyan India felé megváltak a kapcsolatai. De *India* zenéje már annyira külön világ, hogy nem származtatható egyetlen égtáj felől. Annyira magában álló találkozása a szabadságnak és szabályszerűségnek, a kifinomult részletezésnek s a merész összekapcsolásnak, hogy történeti és földrajzi rétegeződését szinte lehetetlen megállapítani.

Észak és dél ma szemben állanak a hindú zene-  
gyakorlatban; de így volt-e mindig? A mellett  
ez a világ most hanyatlóban van s a legtöbb  
keleti zenekultúrához hasonlóan, felbomlása percé-  
ben éri az európai hatás; ezért különösen nehéz  
vallomásra bírni igazi multja felől. Lehet, hogy a  
perzsához és az arabhoz hasonlóan, eredetileg met-  
rikus zene volt s mint amazoknál vagy a görögök-  
nél és Bizáncban, itt is metrumokból születtek az  
első alapvető dallamképletek. Mikor azonban ez  
a kultúra kiáradt kelet és délkelet felé, Hátsó-  
indiába, a Szunda-szigetekre és Melanézia irányá-  
ban, már egymásbafonódva hömpölygött benne  
«raga» és «tala»-metrum, harmadhang és penta-  
tonia. A keleti szigetvilág területén egyébként  
India hatása egy még hatalmasabb impulzussal  
osztozik: a Kínáéval.

*Kína* «karjai hosszúk», — helyesebben hosszú  
a lánc azoknak a féligcivilizált, félignomád né-  
peknek, melyek Kínával közös, ismeretlen multú  
középázsiai forrásból merítették zenei hagyomá-  
nyaikat. Ezen a hosszú láncvonalon, melyet egy-  
felől a nagy népvándorlás, a mongol és török  
népek hulláma elvezetett a Tiszáig, másfelől Kam-  
csatkán át Kanadába s végül Melanézián át  
Peruig nyújtott ki a keleti népvándorlások ára-  
data: e hosszú vonal közepén a Krisztus előtti  
évezredek folyamán felemelkedett Kína magas-  
kultúrája s azóta nyugat és kelet összefüggő «pen-  
taton láncvonala» megszakadt, mongol és indián  
zenekultúrák között megszűnt az érintkezés.  
Nyomai ennek a közösségnek is megmaradtak,  
aminthogy semmi nem vész el nyomtalanul; de  
ma már lehetetlen eldönteni, meddig terjed a tör-  
ténelemelőtti Középázsia s meddig a történelmi



Kína nevelő-hatása. *Japánban* például már maláji elemekkel vegyült és erősen elváltozott, ellágyult a Kínától tanult ötfokú dallamvilág (ugyanígy keveredik el nyugaton a görög hagyaték Rómában másfajta áramlatokkal). Északamerikában az *indian* őslakosság zenéje sokféle territoriális nyelvjárást ismer, közös alaprétege alig van ; a mellett Amerika zenéjét újabban az Afrikából importált, ugyancsak ötfokú néger melodika is megszínezi. Délamerikában pedig már spanyol elemekkel utközik a legrégebb indian lakosok pentaton dallamstílusa. Itt az Új-világban, mely azonban számunkra mégis csak Ó-világ még, talán a mayakori vagy azték *Mexikó*, esetleg más középamerikai terület volt az ázsiai örökség első öntudatos őrzője, terjesztője és feldolgozója ; de ha így is volt, ma már ez a hagyaték csak erős elváltozásaiiban ismerhető fel. Amerika földjén ugyanis sajátos erővel érvényesül a periférikus fennmaradás törvénye : a legprimitívebb dallamstílusokat Labrador eszkimói, a Tűzföld és Kalifornia, a legfejlettebbeket Mexikó határvidéke (Arizona), az Unió-beli középállamok, Peru és Kolumbia őrzik. A «magaskultúra» tehát középre szorult, a nomád és barbár kultúra a szélekre. A maga módján mindkettő kapcsolatot tart az ázsiai «anyaországgal», de elhelyezkedésük történelmi sorrendjét és a stílusok fejlődésbeli kapcsolatát ma még szinte lehetetlen megállapítani. Elég, ha tudjuk, hogy «kultúrnépek és barbárok» itt is elkülönültek egymástól s itt is évszázados harcokat vívtak egymás ellen, harcokat, melyekben egyelőre, vagy talán soha, nem dől el, ki a legyőzött és ki a győztes.

Földkörüli utunk véget ért ; de ha a zene ősi életét nyomozzuk, csak most kezdődik meg



igazán. Nem láttuk még, mit jelentenek a legfőbb zenekultúrák, mivel «érdemlik meg helyüket», mi született meg bennük s mi indult ki belőlük a teljes emberiség számára.

*Kína és Közép-Ázsia.* A kínai civilizációban öntudatossá vált mindaz, ami Közép-Ázsia völgyeiben s talán Délkelet-Ázsia tengerpartján öntudatlanul kivirágzott és tenyészni kezdett. Mongolok, húnok, törkök és magyarok csak *éltek* az ötfokú hangsorral, a szimmetrikusan tagolt, ereszkedővonalú dallamstrófa ősi alakjával; de Kína megfogalmazta, kimondotta és rendszerezte mindezt. A pentatoniából megszentelt, kozmikus és állami jellegű hangsor lett, a «barbár» strófa-alakból megkötött himnuszforma, nomád hangszerekből hivatatosan előírt, pompás zeneműszerek.

S mert minden esetlegességet ki kell küszöbölni az emberi életből, tehát a zenéből is: magát a zene nyersanyagát, a hangkészletet is meg kellett fegyelmezni és rendszerbe kellett foglalni. Kína elsőnek «egyenlíti ki» a hangsort, elsőnek «temperál», elsőnek hangol meg határozott hangközökre pánsípokat, réz- és falemezekből, korongokból és üstökből álló bonyolult ütőmechanizmusokat. Talán nem is telik bele sok idő: az ő akusztikai törvénykönyve és hangolásmódja éppúgy érvényes lesz a Nilus völgyében, mint a Kordillerák között. A «barbárok» bizonyára nem tudják, mit jelent mindez; de eltanulják, lemásolják s viszik tovább, viszik magukkal. Kezdetleges és sokszor korcs hangszereik, bámulatos szerkezeti logikájukkal, még sokáig visszamutatnak arra a szigorú rendszerre, melyet Kína fénykörében egyszer megtanultak.

Minden, ami a nomád pusztákon valaha megszületett, most átmegy a «magaskultúra» szűrőjén, nagyítóján és retortáján. Az ötfokú zenét Kína is csak eltanulta ifjúkorában; de most olyan kultuszt űz belőle, hogy ezentúl ő szerepel a pentaton zene hazájaként. A zene mágikus hatalmát minden primitív nép ismeri; Kína megfogalmazza minden egyes hang szimbolikus jelentését, egyenértékeit a csillagokban, az elemekben, az évszakokban, a színekben, számokban és erkölcsökben. A zene afféle allegorikus fényjátékká, jelbeszéddé, titkosírássá válik. És Kína a legelső, mely haragjával sujt egy császárt, mert módosította a hangrendszer alaphangját s ezzel alapjában megingatta a birodalmat.

Lesz idő, mikor ez a gondolat a görög filozófiában is visszhangra talál. A klasszikus kínai hangmérés elvei Pythagorasban kelnek majd új életre, a kínai zenébölcselet Platonban és Aristotelesben. Az emberi rendet egyetlen pontján sem lehet megbolygatni, különben teljes egészében összedől. A *rend*, a világrend, a rendszer — úgy látszik, ez volt Kína nagy eszméje, a döntő szó, mellyel a világot megajándékozta.

*India.* Holott rend nemcsak egyfajta lehetőség. Lám, Kína nem köti meg a dallam formáit, pedig azoknak külön, szabályozható élete van. Kína ismeri az «összes» hangokat, de ösztönből és konzervativizmusból nem használ belőlük többet ötnél; pedig olyan rendszer is elképzelhető, mely minden dallamformában más és más hangokat használ fel a «készlet»-ből.

Ezt a rendszert valósítja meg India, talán Krisztus születése táján. Az ilyen gondolatvilág



nem annyira az állandóságot példázza, mint a változás hatalmát ; vagy még inkább azt a harcot, melyben anyag és gondolat állanak egymással.

Anyag és gondolat harca . . . Valóban, ez a kultúra mintha csak tervszerűen egyesítené magában háromezer év ellentétes fejlődési fokozatait, különösségeit és feszültségeit. Az ötfokú hangsor tiszta képletei mellett ott vannak azok a saját-szerű rendszerek, melyek a pentatonia és heptatonia jegyében «egyenlítik ki» a teljes oktávát, s melyek ma főként India kisugárzási területein, Sziámban, Jáva és Bali szigetén érvényesülnek ; az európai értelemben vett diatonia mellett egy túlfínomult kromatika, a huszonegy fokból álló oktáv. Ez a sokféle lehetőség, ez a dús televény mind arra való, hogy a dallamalkotó képzelet egyedülálló virágai fakadjanak belőle : a csak körvonalaikban meghatározott melódia-típusok, a *ragá*-k, melyek ezerféleképp születhetnek meg a hagyomány szabályaiból s az előadó képességei szerint «remekművé éppúgy válhatnak, mint mindennapos frázissá». Szabadság ez vajjon? De ha igen, mit jelent, hogy a *raga* százféle elágazása százféle tempóhoz, ritmushoz, hangsúlyhoz és előadási szabályhoz, bizonyos hangok használatához s más hangok elkerüléséhez, határozott felemelkedő s határozott alászálló dallamvonalakhoz van kötve ; hogy mindegyik bizonyos időszakhoz tartozik, hogy nemcsak a tavasznak és ősznek, de a reggelnek és délutánnak is külön *ragá*-i vannak ; hogy egyik nem olvadhat át a másikba, mert a hangulatkörök vegyítése, az anyag határainak lebontása alapján lehetetlen? A lélek bebörtön-zöttségét talán soha senki nem érezte át jobban, soha senki nem fejezte ki zenei rendszer keretén



belül élesebben, mint a hindu ember. Zenéje merőben új hangot hozott: az örök ütközés és hullámlás drámáját egy kimondatlan, örök főgonddal körül. A zenének nem lehet feladata, hogy a világrendet példázza; mi nyomorult emberek mit is tudhatunk a világ rendjéről? példázza csak az emberi életet, minden fájdalmával egyetemben.

*Perzsia, Arábia, Egyiptom.* Mindez, ha más világításban nézzük, más értelmet kap. A bonyolult kromatika, a harmad- és negyedhangok rafinált, szinte elméleti világa talán nem egyéb, mint fejedelmi fűszer; s a lappangó alapmelódia, mely minden zenei folyamat gerince, de tisztán soha meg nem jelenik, akár jelképe lehetne a harcok lovagi sorsnak, melyet a kalandok és mesék szivárványos girlandja fon körül. Perzsia földjén, úgy tűnik, ilyen légkörben virágzott ki valaha a *makam*-ok dallamrendszere s ebben a formában hódította meg a 7. század hódítóit, a pusztai arab tömegeket. Bizonyos, hogy ezek a beduinok is hoztak magukkal valamit: talán erős ritmusérzék, a régi arab költészet metrumformáit, melyek a mai arab zenében már teljesen elmosódtak, de továbbélnek a *dobkíséret*ek bonyolult formáiban — s alighanem azt a párhangos «nomád» melodikát, mely most is uralkodik a falusi arabok zenéjében.

Az a keverék azonban, mely a perzsa-arab érintkezésből létrejött, valami új és eredeti, s alig van köze a beduinok ősi zenéjéhez: műzene ez, úri zene, lovagi és városi művészet. És ebből a zenéből «világzene» lesz, szinte szószerint három világrész zenéje, az a sajátos, «melankólikusan érzéki, lágy és virágos» nyelv, melyet ma általában keleti zene néven ismernek. Mert az Izlám elviszi

keletre és nyugatra, északnak és délnek s valami szívós, ragadós és rugalmas életerőnek kell lennie benne, különben nem verhetne gyökeret Nyugat-Afrikától Közép-Ázsiáig, a Volgától a Nílusig, vagy legalább is nem elégítene ki oly sokféle igényt, nem alakítana oly sokféle helyi nyelvjárást és nem feledtetné el egész sor magasrafejllett nemzeti zenekultúrával a maga sajátos, bennszülött nyelvét. Amelyik néphez egyszer hozzátapadt, az (mint a török, a spanyol, a magyar vagy a cigány) önkéntelenül is hinti-szórja tovább. Mindenütt az «illúziók zenéjét» lobbantja lánggra; nehéz bor és sűrű, nehéz mámort terjeszt. Füzérszerű formái, a «nubat»-ok és «fasil»-ok, a kíséret őrzöngésig fokozott ritmikus ostinátói, mindenekfelett pedig a makamvilág dekorációs játékmódja, arabeszk-szerű ornamensei óriási utat járnak be nyugaton és keleten. Andaluziában a *flamenco*-stílus születik belőle, Magyarországon a verbunkos, Ukrajnában a «dumy»; török földön az «alaturka»-zenét virágoztatja ki, Oroszországban a krimi tatárok dallamait meg a «zsidovszkájá»-t; Romániában a «hora lunga» támad belőle, a Provence-ban és Katalóniában a «gitana»; s talán olasz, német és angol falvakban is az ő emlékét őrzi a «moresca», a «Maruschka» meg a «morris-dance». Hatása általában csak a Kínáéhoz fogható. Mint valami óriási ék, nyomul be Ázsia és Európa, antik világ és nyugati középkor közé. Két világtájra szakítja Nyugati Ázsia és Kelet-Európa zenéjét; hangszereket ajándékozik Európának, melyekre a régi Iránban s talán még Babilon romjai között bukkant rá — és egy elméleti rendszert propagál, melyet ő maga a görög irodalomból tanult. Van benne valami szemfényvesztő s valami ellenállhatatlan;

az az ősi meggyőződés, hogy a zene lényegében varázslat, talán itt virult ki legszebben «magaskultúra» alakjában.

Az ó-világ szellemi építményei között, melyek nem tudtak az arab invázióknak ellenállani, ott van *Egyiptom* zenéje is. Írásos emlékei nincsenek s maga az ország mintha teljesen elfeledkezett volna régi hagyományairól. Mégis okunk van azt hinni, hogy ez a zene sem tűnt el nyomtalanul, ez is csak «eltolódott». Persze Herodotos és Platon híreit nem tudjuk ellenőrizni, a kopt liturgia sem igazít tovább. De azok a hárfák, melyeket egyiptomi sírkamarák falairól ismerünk, elkoreszosult formában megjelennek Kelet-Afrika négerai között; s ugyanezek a néger törzsek titokzatos eredetű, meglepően fejlett énekformákat is művelnek, szólóhang és kórus váltakozásával, visszatérő dallamszakaszokkal, különleges variáló-módszerrel, — formákat, melyeknek párjai csak a középkor rondellusaiban alakultak ki az európai zene keretei között. Talán ezekben a különös maradványokban él tovább a fáraók régi zenéje Afrika földjén. A piramisok kétségkívül láthatóbb emlékek; de ezek a roncsok túlélhetik még a piramisokat is.

*Judea, Kis-Ázsia.* Mindebben, amit láttunk, profán és liturgikus elemek keveredtek. De különben is, nem önkényes eljárás-e a vallásos és világi gondolköröknek e fajta iskolás szétválasztása? Minden nép költészete teljes világ, «vallásos» és «világi» egyben; ezeket a kategóriákat utólag és mesterségesen olvassuk ki belőle. Most például olyan költészettel találkozunk, mely a «világi»-t is a mi «vallásos» fogalmunkhoz közelálló formában fejezte ki; «profán» poézis itt jóformán nincs



is, ami van, az Énekek Énekének szabad parafrázisaiból született. A «vallásos költészet» fogalma viszont jórészt itt alakult ki számunkra azáltal, hogy ez a szellem vallásosnak bizonyult — a nélkül, hogy eredetileg *csak* vallásos akart volna lenni. Mégis, van benne valami megkötöttség. Nem ismeri a gondtalan tenyészetet ; számára minden, a zene is, elsősorban egy gondolat fegyvere, küldetés, felelősség, s *ezért* felmérhetetlen erő. A zsidó zene nem «anyaga» révén lett egyetemes jelentőségűvé, hanem elvei révén. Terjedése, hatása mindenütt egy világnézet terjedésének útját jelzi. Az énekbeszéd, a recitáló, szóhangsúly szerint eső-emelkedő, egy-egy főhangon megtorpanó dallamformák, melyek a szöveg szimmetrikus gondolatfűzéséhez mértén szimmetrikus ívekre tagolódnak, a pszalmódia stílusa, ez a zsoltáros prózaének : mintául szolgál majd egész sor európai népdaltípusnak s elsőnek ösztökéli a középtengeri népeket nyelvük sajátos ritmusrendszerének szabad zenei kifejtésére, az antik metrikus képletek felbontására. Az antifonális és responzoriális formák, melyekben az énekkar énekkarral és szóló-énekessel vitázik, újépítésmódra hívják fel a figyelmet, a szóló és kórus váltakozásán felépülő óriási szerkezetek lehetőségeire. Az ismeretlen előázsiai forrásokból fakadt tiszta diatonika, a négyhangú (tetrakordális) szerkesztésmód mintha a klasszikus görögség zenei alapelveinek testvére volna ; a megadott dallamvázakra való sűrű applikációk, a *niggun*-ok gyakorlata pedig itt is a «lappangó főmelódiák» élettereje mellett tesz tanúságot. Judeában, a forráshelyen persze mindez veszendőbe ment s csak az újabb népdalgyűjtés (Idelsohn), a Palesztinán kívülre sodródott régi zsidó telepések

hagyománya mutatta meg a tisztább ősfarmákat ; az egykori központ élete itt is a perifériákra menekült. Amiről viszont irodalom maradt : a hangszerkészlet, csak Elő-Ázsia közös életét tükrözi, sajátos vonása nincs.

Pedig hangszerek vándorútja egymagában is sokat jelenthet s az «országutaknak» is megvan a jelentőségük. *Kis-Ázsia* például, az ó-görög aulos s egyben talán az antik *nomos*, a klasszikus hellén dallamminta hazája, Ázsia egyik legfőbb országútja s örök csapóhídja Európa felé. Hettita multja elmerült, — utolsó maradványai talán az örmény liturgiába szívódtak fel — de hogy a romok között még sokféle emlék lappanghat, bizonyítja a modern török népdalgyűjtés (Lütfi), mely a törökség középpázsiai eredetű, pentaton dallamhagyományait napjainkban kezdi feltárni Anatóliában. Úgy látszik, a régi Lydia, Phrygia és Kappadókia földje elsősorban valóban országút volt és lerakódási hely ; de az országutak sok különös vonulatnak lesznek még tanúi ezen a tájon.

*Cigányok.* Ázsia nem mond le oly könnyen a maga ifjabbik nyugati félszigetéről s vendégségbe is eljár majd hozzá. Nem mindig harcias formában, nemcsak perzsák, arabok, mongolok és törökök képében ; van a vendégjárásnak békésebb formája is. Vannak vendégek, akik csak azért jönnek, hogy magukkal hívjanak, akik látszólag alázatosan és hazátlanul, valójában azonban tévedhetetlen biztonsággal azt az ősi nosztalgiát hirdetik és terjesztik, mellyel a civilizáció mindig visszavágyik az őskorba, az öntudat az eszméletlenségbe, Európa Ázsiába. Megejtő, veszedelmes, örök honvágy ; leghatalmasabb élesztői és kisugárzói a cigányok.

Ez a nép talán épp azért alkalmazkodhatott oly könnyen és símán a világ mindenfajta zenéjéhez, azért «olvassa le oly könnyen hallgatói arcáról a zenét, melyre szükségük van», mert a «fődolog»-ban sohasem engedett: egy pillanatra sem lett hűtlenné Ázsia legfőbb zeneideáljához. A zene az ő számára ma is és mindig: jelkép, orvosság és varázslat. Ez a szellem valamikor ott született meg India és Perzsia határán, ahonnan Firduszi legelső híradása szól a muzsikus-cigányokról, a «lúri»-król. És valóban, a cigányzenélés egy ősrégi indo-iráni zenetechnikát terjeszt el Európában, az aprólékos feloldás és a rapszódikus, szilaj rögtönzés, az ábrándosan szikrázó ékesítések és álomszerű fényhatások, az ópium és a köd zenéjét, mely elernyeszt és felvillanyoz, elaltat és felszabadít; ezt a zenét hirdeti a cigány Európa minden részében, mint «rom» és «gitano», mint «gyall», «bohémien» és «dzsingena», a Kaukázustól és Albániától Spanyolországig. Ezért lesz nélkülözhetlenné minden olyan kultúrában, mely bizonytalan honvággyakkal küzd s melyben megvan a hajlam az elernyedésre, a maga-felmentésére, maga-mulattatására. Ezért szeretik az illúziókra hajlamos, nagy mámorokban felegyenesedő népek, az egyenletes belső fejlődéstől távolálló népek, az úrparaszt népek; de ezért is lesz a cigányzenélés kiszolgáló-jellegűvé, olyan stiláris ellentétekkel, aminők a falusi cigány paraszt-zenéjét a városi cigány úr-zenéjétől elválasztják. Igazi hangját ott találja meg, ahol homogén csoport ösztönös muzsikájaként csendül fel: kórusokban, mint orosz földön, és bandákban, mint Magyarországon meg a spanyol, román, rutén kivárosok füledt levegőjén.



Görögország. Találkoztunk zenével, mely alkotói szemében maga volt a megtestesült világrend, s olyannal is, mely életszimbólum, egy központi gondolat fegyvere vagy élő varázslat képében jelent meg előttünk ; de olyannal még nem, mely tisztán és kifejezően, öntudatosan és maradandóan szép akart volna lenni, mely szoborszerűvé mintázta volna a gondolatot és érzelmet, mely — egy szóval — művészet lett volna a mi mai értelmünkben. Ilyennel csak Görögországban találkozunk először ; s talán itt, ezzel kezdődik Európa.

Igaz, Európa sokára kezdődik és lassan készül . . . Sokáig tart, míg Kis-Ázsiából és Kréta felől, aulos- és kithara-zenéből, spártai kórusokból, lesbosi dalokból és athéni tragédiákból, dithyrambosból és agon-ból megszületik és egybeolvad a görög zene sajátos nemzeti hagyománya. Az elméletnek addig is, azontúl is sok a teendője : hangrendszer, hangsorok és tetrakordok megállapítása, számtani és hangtani mérések, kanonikusok és harmonikusok mérkőzése, régi és új stílus csatája, közben egyúttal hangnemek és hangszeresek ethos-ának rendszerbefoglalása is. A görög törzsek és az erkölcsi hajlamok testvériesen osztoznak a hangsorok birtokán s nemsokára két párhuzamos rendszer is születik, melyek nem ugyanazt értik dór vagy frig, férfias vagy szenvedélyes hangsoron és hangnemen. Mindegy, a gondolat lényeges és új : a zene nem fényűzés és nem varázslat, hanem az emberiség nevelésének egyik legfőbb eszköze. Ez az erkölcsi és pedagógiai esztétika egyideig a nyilvános gyakorlatban is érvényesül ; mondják, Spártában állami beavatkozással szaggatták le egy énekes kitharájának felesleges, hivalkodó nyolcadik húrját s elűzték egy

zenészt, aki kromatikájával veszélyeztette az ifjúság erényeit . . . Mindebből keveset tükröz az a tizenegy, részben töredékes dallamemlék, mely egykorú feljegyzésben fennmaradt. De megmutat másvalamit: egy világot, mely kevés eszközzel mond el mindent, a túlzást, az elkalandozást, a görcsös erőfeszítést és a homályt szándékkal elkerüli s öntudatosan mintázza a melódia teljesen zárt, önmagában nyugvó, világos vonalát. Az ilyen lekerekített, nagytöltélegző, napszerűen felemelkedő és napszerűen lenyugvó dallamokkal itt találkozunk először; ezek a dallamok valóban kevésszer és szépen akarnak elhangzani, ideáljuk a szűkszavú teljesség. Talán nem véletlen, hogy a hexaméteres formák régies, aprózó dallamaiból eddig semmi sem került elő: az ilyen dallamok bizonyára alul maradnak az öntudatosan kifaragott melodika küszöbén.

Bonyolult csak *egy* van ezekben a dallamokban: a metrikusan lüktető, szeszélyes formákba szökkenő, deklamációs ritmus. Talán nem is értünk meg soha, hogyan csendültek fel a valóságban, ha a legutóbbi évek görög népdalgyűjtése (Lambelet) nem hozott volna felszínre a görög szigetekről egy olyan dallamstílust, mely minden újabb jövevénytől, török és szláv elemektől élesen elüt és sugárzóan nemes melodikájában, bonyodalmas, aszimmetrikus ritmikájában épp az antik görögség világára mutat vissza. Itt nyilván természetes maradt az, amit az újabb európai zene elfelejtett s ma már csak ez a görög szigetvilág meg a Balkán őriz: a szó és a motívum öt-, hét- vagy kilenctagú kicsendülése, egy-egy lapangó metrum csendes izzása végig a dallamon. Kétezerévnnyi csend és száműzetés ennek a zené-

nek sem ártott; az öntudatos hagyományt, ha szorongatják és űzik, hallgatagon befogadja az öntudatlan.

*Bizánc, Róma, gregoriánus.* De talán nem is szorongatják, nem is űzik . . . Úgy rémlik, mintha a «főanyag» immár együtt volna; most már csak az elkeverés, felfokozás és kivetítés munkája van hátra. És ezt a munkát vállalják Bizánc és Róma. A kereszténységet úgy gyűjti magába a világ fővárosa a földközi partokról, mint valami páratlan szellemi népvándorlást; és a kereszténység zenéje is e partok felől gyülekezik. A pszalmódia s a belőle kinövekvő formák, az antifónák és responsoriumok Jeruzsálemből átköltöznek Antiochiába s innen Bizáncba, vagy közvetlenül Milanóba; a himnuszok Szíriából érkeznek, az első miseformák Kappadókiából és Bizánzból, a credo-énekek spanyol és frank tájak felől, az orgona (eredetileg udvari ceremóniák és nagyúri virtuózok hangszere) Alexandriából. Két-három évszázad még a kavargás és hömpölygés káoszában múlik el, azután készen áll a stílusok új világrendje. Az antik *nomos* már átalakult bizánci «mintadalammá», hirmos-szá, epichemá-vá, a görög kánonból és akoluthiából kivirágzott a latin sequentia, a troparionból a tropus, Milano liturgiája beleolvadt Rómába, Ambrosius püspöké a Gregorius pápáéba, mozarab és örmény énekstílusok a «világ» két szélén megtalálták a maguk hangját s a görög skálák immár egyházi «echos»-ok képében élnek tovább Bizáncban, «modus»-ok neve alatt Róma körül. Zsidó, görög és latin néphagyományok egymásba-szakadtak. Így születik meg nyugati és keleti kereszténység zenéje, gregorián korális és



orthodox leitungia. Ami közös és állandó bennük : a dallam szabadon kivirágzó keleti mágiája, a széles keleti ívformák, a mellett bizonyos hellén tartózkodás, a görög-latin zene tiszta körvonalai, a Közép-tenger levegője — s e kettős ó-világ felett egy újfajta borzongás és boldog elszántság, a világ nagy gyermekké-változása, melynek jegyében itt egy nagyon-érett, túlsorduló dallamkultúra érkezik tetőpontjára! De közös Rómában és Bizáncban az a hallatlan misszió is, hogy Ázsia és Európa között kiterülve, az ó-kor és a Kelet évezredes zenekincsét, egyházi (és egyben népi) formában beleöntsék az új Nyugat közösségébe. Ó-kor és Kelet ettől kezdve szerves részei lesznek Európának, s a vegyület mértékéhez képest támad majd Bizáncból és Rómából Kelet- és Nyugat-Európa. (Amire több példa nem igen lesz Európa történetében : itt is, ott is egy város ad nevet egy teljes zenei kultúrkörnek.) Az új nyugati ember, a barbár jövevény pedig máris munkába veszi ezt a túlérrett, de megifjodást ígérő zeneanyagot. Az ének nyelve mindenütt az antik kultúráké, Bizáncban görög, Rómában latin ; de mindkettő világnyelv már és egyházi nyelv, tehát az idege-  
neknek is joguk van hozzá. A deklamáció idő-  
mértékes szerkezete meglazul : Kelet és Észak nem érzik kötelezőnek a maguk számára ; az ének strófái immár oldott jambusokban vagy hangsúlyos-rímes sorokban csendülnek össze. A formák arányát liturgikus szerepük szabja meg, s bár vallásos és világi zene sem most, sem soha nem fognak élesen elkülönülni, mégis támad egy hivatalos és egy bujkáló hagyomány. Eretnek szekták matróz- és molnárdalokkal toboroznak híveket a kikötővárosokban s vallásos himnuszokat

nemsokára szerelmi dalok melódiáira applikálnak; de azért bizonyos elkülönülés profán és vallásos zenélés között máris félreismerhetetlen. Az ó-világ egységes zeneélete, egy új és különleges, egyházi rendeltetésű zeneréteg beékelődése révén felbomlik — s a fiatal európai kultúrák mohón keverik el poharukban az antik világ megkeseredett italát, azt az italt, melyet nemsokára verejtékes kinnal szűrnének vissza a nagy, zavaros vegyületből.

*Kelták.* Mikorra ez a folyamat befejeződött — a 8. században — már újból keresik is az elmerült antik világgal való kapcsolatot: már megindult a karoling renaissance. Ennek a mozgalomnak néhány különös emlékét ismerjük a 9—12. század francia és angol kézírataiból: melódiákat Horatius, Vergilius, Juvenalis és mások szövegeire, dallamokat, melyek talán közvetlen antik hagyományra mennek vissza, vagy legalább a «római hangulat»-ot kívánják felidézni, zenét, mely szinte lázas erőfeszítést tesz klasszikus irodalom és új európai műveltség kapcsolatának helyreállítására.

Az e fajta hídveréssel már csak olyan szellem próbálkozhatik, melynek saját partján is van mihez hidat vernie, mely folytatni is tud, nemcsak ismétелgetni, mely ismeri a maga külön rendeltetését. És valóban: a karoling-irodalom még nyilván «a rég lefolytban keresi a fényt» — de ugyanakkor vannak már, akik másfajta elődökről énekelnek s ama fényt nem a Közép-tenger multjában keresik többé. Skóciát, Wales-et, Írországot, Normandiát, a breton félszigetet énekmondók járják, akik hárfájuk vagy krottájuk kísérete mellett históriás és hősi énekeket, varázsigéket, harci-



riadókat és táncdalokat énekelnek. Kelta bárdok ezek, egy különleges és fejlett óeurópai műveltség hordozói, talán rokonai, de talán ősei a skandináv *skald*-nak és *thulir*-nak, a germán-angolszász *skop*-nak és *gleoman*-nek, büszkébb elődei a frankföldi jocularoknak és ministrálisnak, a jongleur-nak és minstrel-nak. Lehet, hogy már életük végső szakában lépnek az írott történelem látókörébe; talán már alkonyukat és hanyatlásukat jelzi, hogy Wales-ben a 10. század derekán szervezett testületük alakul. De akár ők terjesztik, akár a többi kelta telepes: a legnyugatibb Európa népi zenéjében ma is egy mély és sokágúan fejlett pentaton dallamréteg őrzi a kelta műveltség emlékét, egy archaikus dallamvilág, mely a maga módján ugyanolyan fejlett, mint Kínáé, melyet azonban nehéz lenne a távoli Kelettel összefüggésbe hozni; a középkor műzenéje pedig egynéhány jelentős formai kezdeményezésről tud, melyeknek számai a kelta tájakra vezetnek. Egyik a *lai*, ez a füzérformájú táncdal, melyben énekes az énekessel, vagy énekes a hangszerjátékkal váltakozik, s melyről még a kései *trouvère*-ek is tudják, hogy a Bretagne-ból való és különleges «breton előadásmódja» van. Másik a *sequentia*, strófa-párok szabad láncformája, melynek művészetére egy normandiai szerzetes tanítja meg Sankt Gallen kolostoriskoláját 860 táján, mely tehát nemcsak Bizánc templomaiban fogant, hanem a kelta partok profán dalaiban is. De ez a két műfaj mintha azonos is volna és csak lényegtelen elágazások, meg az egyházi-világi kategóriák merevsége választotta volna őket ketté a történelem folyamán. Hozzájuk szegődik az a gazdag variációs forma, melyet a skót dudások ma is jól ismer-



nek *pibroch* néven s mely alighanem szintén a kelta középkor északra szorult hagyatéka. Szerzetesek, énekmondók, hegyi síposok ugyanegy központból jönnek s egy elkallódott, sajátoshangú zenekultusz hírmondói ; egy kezdeményező kedvű, fantasztikus és bátor népé, mely krottáira hajolva, varázsénekei és meséi közben, talán elsőnek figyelt fel ezen a tájon a különböző szólamok sajátoszerű összecsendülésére is, és elsőnek ütötte meg Északnyugat-Európa külön, fiatal hangját a történelemben.

*A nyugati középkor világi zenéje.* És most, varázsütésre, felébred egész Európa zenéje és megzendül hatalmas, tavaszi kórusban. Először a gregoriánium, a himnuszok és sequentiák idegen s mégis testvéri törzsére szövődnek az új hatások ; először csak körüljátsszák és utánozzák a klaszszikus déli és keleti dallamszerkezeteket ; később elborítják az egyházi zene épületét, fölébekúsznak, elhatalmasodnak rajta, leigázzák. A Provence-ban kivirágzik a trubadur-zene, Itáliában a laudák, Spanyolországban a cantigák, francia földön a carole-ok és a refrénes táncdalok, a rondeau-k, virelai-k és «balladák», Angliában a rotá-k és minstrel-táncok, hamarosan Németországban is a Reigen, a Minnesang és a vallásos népének. Hangszerek is szólnak és hivatkoznak már szerte Európában. Négyszázéves tavasz és nyár érleli meg s takarítja be a termést (1000—1400) ; és a begyúlt roppant dallamkinesnek, mint minden népies műzenének, kétféle útja van : «felfelé» emelkedik a megnyílnak előtte a többszólamú műzene kapui. Mert az egyszólamú zenének ez a nagy és utolsó,

ez az európai kivirágzása már nem társtalan és autonóm folyamat, már nem egyedüli lehetőség és egyetlen út; mögötte, benne, mellette már ott lappang a többszólamúság, az «ifjabbik testvér», s mintha emennek győzelmes kibontakozása amott, az egyszólamú dallamok világában, már valaminek a hervadását jelentené, — hogy minek, az egyelőre alig látható pontosan. Tény, hogy ez a többszólamú irodalom válogat, hogy nem minden egyszólamú melódiát fogad be s ezen a ponton bizonyos műzenei megrostálás következik.

Zenetörténetírásunk újabban sokat emlegette a *hangnemek* kérdését. Úgy tűnt, mintha a Dél egyházas diatonikájával kezdettől fogva szembenállott volna az Észak népies dūr-moll érzéke, a tiszta-melódiával a lappangó harmonikus ösztön. De ha így van, Európa zenetörténete különös meglepetéseket tartogat s olyan néprétegek vagy társadalmi osztályok előretöréséről számol be időnként, amilyenekről a történelem alig tud. A 12—13. század nyugateurópai népies műzenéje, sőt részben a Minnesang is, sokkal erősebben dūr-jellegű, mint a következő századok dallamvilága; Franciaország népzenéje a 17., Németországé a 18. században alakul (vagy változik vissza) határozott dūr-jellegűvé. Mindennek az volna a magyarázata, hogy Európában a déli elem vagy az egyház hatása a 14—17. században volt a leg-erősebb? vagy hogy a 16. század német protestáns korálkinese kevésbbé «népi», mint a dūrhangsor, az «indogermán hexakord» északi öröksége? Aligha. A felelet épp a műzene újkeletű fogalmának megszületésében rejlik: a korábbi középkor öntudatlanabb népies műzenegyakorlata mindent felkarol, ami az utca, az országút vagy a palota



énekeiből szívéhez nőtt; a népdal «tonus lascivus»-a és az egyházas diatonika egyformán foglalkoztatják. Az érett középkor ebből a szempontból már elveszítette naivitását, műzenéje már selejtez, feldolgoz, átalakít és befolyásol, feljegyzésre is azt válogatja ki, ami számára érthetőbb, ami engedelmesebb s az ő elveit követi. A dūr-muzsika jobban el is halványulhatott, hiszen a műzene évszázadokig «egyházias» anyaggal táplálta (gondoljunk például a német *mesterdal* jellemző vízvázasztójára); és a 18. század megújhódó nyugati dūr-zenéjének, «alászállása» útján, már egy egyházas rétegen kell áttörnie, hogy a legrégibb népzenevel kapcsolatot találjon. Így az európai hangnemek története egyelőre nem az európai zenetudat történetét tükrözi, hanem legfeljebb az európai műzene öntudatát.

Hogy így van, legjobban bizonyítja Kelet-Európa példája. Itt a népi hagyomány folytonosabb és a népies műzene emlékei nem váltották egymást oly radikális fordulókkal, oly öntudatos ütemben. Itt nincs trubadúrköltészet, melyet hétszáz év múltán bonyolult elméleti úton, «modus»-szkémák alkalmazásával kellene életrekelteni, nincs magasrafejlett régi műzenei kultúra: a «nagy szívdobbanások» elmaradtak, csak a népi kultúra egyenletesebb érverése lüktetett évszázadokon át. Nem merül fel az a kérdés sem, hogy a nemzeti kultúra kezdettől fogva az öntudatos művészi formálás felé hajlott-e a népzenevel szemben, mint Franciaországban, vagy jobban hallgatott öntudatlan zenei ösztöneire, mint Európa «népiesebb» zenekultúrái, Anglia, Németország, Spanyolország. Nem, itt magában maradt az ösztön, ellenőrzés és öntudat, erőfeszítés és tervszerű-



ség nélkül ; épp ezért maga az élet is féléalom. Hatások mindenfelől érkeztek, egész Ázsiából, egész Európából, a zene teljes világtörténelméből, s feldolgozásuk mindig öntudatlan volt. Bizánc és Skandinávia, Perzsia és a mongol tartományok beleöntötték vizüket a mozdulatlan orosz tóba, német, szláv, latin és török elemek felszívódtak a magyar népzeneben, illír, besenyő, székely, délszláv színek elkeveredtek a román muzsika mélyén. A dúr-zene ide 1700 táján kezd átszivárogni ; az egyházi hangnemek : Kelet-Európa régi népi hangnemei. A tervszerű, az európai méretű műzenei kiválogatás munkája elmaradt s a mult jobban konzerválódott. Mégis, vagy éppen ezért, a keleteurópai stílusok egységesebbek, a sok részletből mindenütt új egészek támadtak és «nagy műzene» híján nem lehet szó déli és északi öntudatok mérkőzéséről sem. Végül, szinte jelképes értelemben : Kelet-Európa zenéje alapjában egy-szólamú maradt.

Annyira más tehát ez a keleti világ? Annyira mássá növekedett Európa? Mielőtt erre a kérdésre felelnénk, vegyük egy pillanatig szemügyre azt az élő szimbolumot, amely a régi világban «öntudatosan» hordozott és képviselt egy-egy zenei kultúrát.

*Az énekmondó hivatása nyugaton és keleten.*  
Országutakon kóborolnak s ha városba érnek, kiállanak a piacra játszani ; megéneklük, aki sokat dob a kalapjukba, «kiéneklük» és megcsúfolják, aki keveset. Nagyurak asztalánál szívesen énekelnek regényes történetet, dicsőséges hadi krónikát, szerelmes románcot, odakint a parasztok között népdalt, példázatot, koldusnótát, állathistóriát.

Civódnak egymással meg az uradalmi kulesárok-  
kal, sokszor leisszák magukat s megbotránkoztat-  
ják a gyülekezetet, csalogatják a lányokat, lop-  
nak is nem egyszer, és sűrűn táncol a bot a hátu-  
kon; olyan is van, amelyik akasztófán végzi.  
De újra jönnek, új alakban, s mindig százfajta  
érdekes hírt tudnak, mindenféle nótára tanítanak,  
mindenféle szemfényvesztésben járatosak és min-  
den hangszer megszólal a kezük alatt. Ezermes-  
terek, csirkefogók, országutak söpredéke, költők,  
bűvészek, zsványok; ha jól megy a dolguk, cif-  
rálkodnak, ha nagy kort érnek, koldusmódra for-  
dulnak fel és az útszéli eb sem ugat utánuk.  
Szörnyű élet, gyönyörű élet: a régi énekmondó  
élete.

És ez az élet szinte teljesen egyforma Mongó-  
liában meg a skót szigeteken. A vándorzenészek  
nyugtalan, nomád népsége, egészen addig, amíg  
a későbbi középkor folyamán társulatokba szer-  
veződik, örökös izgalom és örök csábítás a meg-  
települt élet civilizált rendje számára; de nyug-  
talanság forrása a keleti nomádok között is. A tár-  
sadalom ugyanazt látja bennük, ugyanazt várja  
tőlük itt, mint amott. Bizonyos, hogy *kívül-  
állanak a rendes társadalmon*. A burjátok között  
«csak a nincstelenből válik jó ének- és mesemondó,  
az éhenkórászból igazi nótafa»; de a «Sachsen-  
spiegel» a középkori német spilman-t is kirekeszti  
a tisztességes polgár jogaiból. *Sokat kell tudniok*;  
lám, egy középkori francia vers tizenhétféle hang-  
szert ír elő, melyhez a jongleurnek értenie kell,  
de tudnia kell azonfelül szavalni, bukfencet vetni,  
kést dobálni és még sok egyebet. Ugyanígy a  
perzsa lantosnak is «mindenhez tudnia kell», a  
virtuóz hangszerjátéktól a kalligráfiáig és a leg-

kacsringósabb rejtvényekig. Végül : *aki énekel, az varázsló és ura az emberi kedélynek*. Az arab énekmondó mindig mágus is egyben : egy mongol népénekes, akiről nemrég külön monográfiát adtak ki Oroszországban, a hallgatóság lelkén való uralmat vallja legfőbb büszkeségének : «sátorról-sátorra jártam s dalaimmal mindenütt belemarkoltam az emberek szívébe». (Mintha csak a «Sok hűhó» Shakespeare-jét hallanók : a zenész húrja «kiragadja a lelket az emberi testből.») Ha most felidézzük a Niebelung-éneknek azt a jelenetét, ahol Volker hegedős muzsikája álomba-bűvöli a fáradt vitézeket s eszünkbe jut, hogy a walesi bárdok Merlinre, a varázslóra viszik fel «céhük» családfáját : egy még misztikusabb családfa körvonalai derengenek fel előttünk. Az énekmondó keleten és nyugaton egyaránt kívüláll a társadalmon, mert *felette* áll a társadalomnak. Az őselemek szövetségese ő, «garabonciás», azaz «bűvölő», eltévedt démon, bolygó lidérc, a hétköznapi számlázott mágia. És az a babonás áhitat, mely az ilyen tüneményt övezi, még a legújabb kor nagyvárosi közönségének virtuóz-tiszteletében is visszajár ; mert hiszen a zenét, hogy éljen, *fel kell idézni* — s a szellemidézés minden társadalomban a kóbor sámánok vagy «világjáró mesterek» kiváltsága.

Ez az egyezés mélyen meggondolkoztató. Lehet, hogy Nyugat és Kelet zenéje végletesen eltávolodott egymástól ; de kell hogy valami mély közösség is maradt legyen bennük, ha az az ember-típus, melyben a kettőnek közös alapja, az egyszerű dallamkultúra, szóvivőre talált s valósággal testet öltött, ennyire egy-jellegű és egysorosú tudott maradni a kettőben.



Látni fogjuk mindjárt, hogy gyanításunk nem alaptalan: Nyugat és Kelet zenéje között maradt valami gyökeres azonosság.

*Az alapmelódia keleten és nyugaton.* Vándorutunk a változatok erdejéből indult; térjünk most vissza ebbe a rengetegbe. Láttuk, legfőbb törvénye abból állott, hogy a gyökér maradandó, a lombozat változik, — épp ezért a gyökerek száma kevés, a lomboké milliónyi. A főmelódiákat nem kell és nem lehet kitalálni, azok megvannak valahogyan; a muzsikus művésze csak abban állhat, hogy ezeket a főmelódiákat bonyolultan, gazdagon, szabadon és mégis szertartásosan kidolgozza. Éppúgy, ahogyan az élet legfőbb valóságait sem kell «kitalálnunk», a feladat csak abban áll, hogy «tétéleiket» valóravált-suk s egyben új értelmet adjunk nekik a magunk életével.

Így születik meg az alapmelódiák rendszere keleten, sokféle név alatt, sokféle nemzeti formában. Jávában *patet* a nevük, Indiában *raga*, Arabiában *makam*, Judeában *niggun*; láthattuk, hogy Délkeleti Európába is áthúzódtak s lett belőlük Görögországban *nomos*, Bizáncban *epichema*.

Európa, úgy tűnik, távol áll ettől a szellemtől, Európának mindig fontosabb volt a szabad egyéni kezdeményezés, a különálló, új gondolat; a nyugati ember sohasem érte volna be adott minták engedelmes kihímezésével... Valóban így van-e? Évszázadok telnek bele, míg a «trovar» és az «invenire» igéknek különleges jelentésük támad, míg a «trubadur»-ból és az «invenció»-ból zenetörténeti fogalmak lesznek, míg a «szerzés» és «lelés» becsülete megnövekszik. De mindez még nem volna

döntő s csak az ifjú világrész lassú eszmélését je-lentené. Ne is az elnevezést keressük, mélyebb műhelyekbe szálljunk alá.

Itt azután nagy meglepetések várnak. A közép-kor és a renaissance zenéje szinte teljes egészében a «cantus firmus»-ok művészete: kész, átvett, hagyományos dallamok művészi kidolgozása. Az alapmelódiák nagy része a gregorián korálisból való, egy része világi eredetű; de így vagy amúgy, latin vagy francia *tenor*-ok formájában, egyházi intonáció vagy profán dallamtöredék képében, mindenütt alpmintául szolgál egy «cantus prius factus», egy készenkapott melódia. Csodálatos: a legnagyobb mesterek sem zúgolódnak ellene, át-veszik, szolgálják ezt a hagyományt. Miért nem «találnak ki» újabb meg újabb dallamokat? Miért érzik rendjénvalónak, hogy például egy régi francia katonanóta, a «L'homme armé», közel fél-száz különböző feldolgozásban, mise- és motett-alakban forogjon közszájon? Talán a tapasztalat inti őket óvatosságra: a németalföldi irodalom-ban azok a művek merülnek leghamarább fele-désbe, melyek önálló «tenor»-okra íródtak... De az «önállótlanág» másutt is szembetűnő; a 14. század vége óta mindenütt divatba jön a *nóta-jelzések* gyakorlata: új szövegeket régi dalla-mokra faragnak, vallásosakat világiakkal cserél-getnek Európa minden zugában. «Énekeld a Sancta Mater dallamára», «nótája az Árgirus his-tóriájáé», «keress hozzá melódiát, vagy szabjad a Zartes Mägdelein-félére», — és így tovább. A német «Weise» és a francia «timbre» mintha való-sággal a *makam* szellemét hirdetné Európában. Néhány tucat chanson-dallam ugyanolyan éltető fluiduma a renaissance-kori francia zenének,

mint majd Kelet-Európa mesterei számára a népi dallamkincs. A 16—17. század nyugati táncmuzsikájának túlnyomó része, mint a kutatás épp napjainkban állapította meg (Gombosi), két-három dallamra épült. A német protestáns korálmelódiák egész őserdejét növesztik a feldolgozásoknak, Bach zenéje alapjában korálművészet... Ami itt kivirágzik, az lényegében az európai variációs készség, alaptémák százféle megvilágításának és kifejtésének művészete, az a szellem, melynek fejlődési útja lépésről lépésre követhető az 1600-as évek *egyetlen témára épült* táncsorozataitól Beethovenig, a variált alaptémák, az «idée fixe»-ek drámai technikájáig, Berlioztól és Lisztől a mai magyar és angol kamaramuzsikáig... Az alaptémák maguk a legritkább esetben «eredetiek»; Bachnak vagy Händelnek éppoly kevésbé fontos a főmotívum származásának kérdése, mint Shakespeare-nek vagy Molièrenek. Lényeges csak az, hogy mi válik belőle s milyen újfajta érteleme támad.

Ez az újfajta értelem bizonyára nem egyéb, mint maga a művészet. A «legfőbb dolgokat» azonban nem kell kitalálnunk, azokkal megajándékozni bennünket. Ezt a közömbösséget, vagy ha úgy tetszik, alázatot az alaptémával szemben, ugyanegy szellem sugallta keleten és nyugaton: az elevenebb és szorosabb emberközösség, s vele az egyszólamú dallamvilág szelleme, az a gondolat, mely felismerte, hogy a legmélyebb gyökerek száma kevés, a változatok erdeje végtelen.

Európa pedig, bármilyen utakra indult, ezt az érzést egyszersmindenkorra magával vitte útravalóul; lelke mélyén örökre ott maradt ifjúságának emléke, az egyszólamú dallamvilág.



## II.

### A többszólamúság ifjúkora.

*Hogyan születik az egyből a több?* Az a pillanat, vagy az az évszázad, melyben az egyszólamú daltól kétszólamú válik, lélektani szempontból felderítetlen titok; s a történész is csak annyit tud róla bizonyosan, hogy ez a megszületés nem egyféleképp történik, és hogy nincs kultúrfokhoz kötve. Nem egyféleképp történik, mert hiszen ötféle alakját ismerjük a «legprimitívebb» törzsek közül s mindegyik egyformán «kezdeti» alak; és nincs kultúrfokhoz kötve, mert hiszen Európának legfőbb büszkesége, viszont akárhány magas-kultúra egyáltalán nem mutat rá hajlamot.

Annyi bizonyos, hogy a zene hangzásbeli ideálja valamilyen fordulóponton megváltozik. A régi, az egyszólamú gondolat valahogy korlátozottnak tűnik ezentúl, s az ösztön megpróbál segíteni e korlátozottságon. Két énekes ugyanegy dallamot énekel; de van a dallamnak egy pontja, mely kétféleképp is «jól hangzik», és ez a kétféle verzió most egyszerre szólal meg olyan módon, hogy egyik énekes, a nélkül, hogy észrevenné, nem a «főhangot» éneкли, hanem egy «szomszédos» hangot, abban a hiszemben, hogy azért az ő dallama ugyanaz volt, mint a társáé. Azután több ilyen

sebezhető pont is akad, — s a dallam egyszerre csak megtelik hangokkal, melyek egymás mellett, egyszerre szólnak. Tudjuk a «változatok erdejéből», hogy minden melódia mögött ott áll egy sor változat, mindegyiknek százféle «hiteles» alakja van; csak most, különös módon, valamelyik változat, türelmetlenül, tolakodva, *egyszerre* születik meg a melódiával.

De talán minden variálás csak megerősítés; és a megerősítésre sokféle lehetőség nyílik. A dallamot aláhúzzuk, utánozzuk, kibővítjük, felékesítjük, — sokáig egymásután, de azután valahogyan egyidejűleg is. És nyilván itt van az a pont, melyen a keleti nagy kultúrák megütközve fordulnak el az e fajta kísérletektől; nem barbár heveskedés és szerénnytelenység jele-e, ha nem várjuk be, míg a dallam kigöngyölődik előttünk, mint a szőnyeg, hanem már mialatt kibomlik, eldurvítjuk valami megtámasztással, bizonykodással, helyesléssel? Ha hozzáénekelünk valamit, amiről egyelőre azt hisszük, hogy ugyanaz, de amiről egyszer majd kiderül, hogy párhuzamos dallam volt, — ha hosszan kitartunk mellette egyetlen hangot, hogy «szebb legyen»? Különös; de azért mintha maga a természet is támogatná az ilyen barbár kísérleteket. Hiszen női hangok, gyermekhangok csak valahogyan «magasabban» (a távolkelet számára «mélyebben») tudják ugyanazt énekelni, mint a férfiak; és azután van egy csomó hangszer, amelyik egyenesen rácsábít a kísérletezésre. Ha dobbal kísérünk egy melódiát, a dobnek is sokféle hangja van, — hát még ha kisebb és nagyobb dobok szólnak! Vannak kétágú sípok, kettős cintányérok, kéthúros citerák, egyszerre megüthető gongok és fapálcikák...

És a világ lassanként benépesül a «primitív többszólamúság»-gal. Ennek a polifóniának elterjedési térképe még sajátságosabb, mint a legrégibb dallamvilágé, mert még váratlanabb kapcsolatokkal van tele. Mindenekelőtt: az ó-világra szorítkozik, azontúl megszakad. A keleti nagykultúrák egyetlen polifón formát tesznek magukévá: a különféle dallamecifrázatok egyidejű megcsendülését, az úgynevezett *heterofóniát*. (Ennek a szellemében alakulnak például a Jáva- és Bali-szigeti ütőhangszerzenekarok.) De talán ugyanez a forma az, melyet a Kr. e. 7. században Archilochos «krusis hypo tén ódén» néven honosít meg görög földön; és ugyanaz a forma, melyet minden cigánybanda mellett nótázó magyar úr, minden parasztmuzikusokkal húzató székelly falusi lakodalom oly jól ismer... Kína és India dallamvilágából különleges többszólamú technika alakul Indonéziában, Melanéziában és Polinéziában; ismeretlen előzményekből, talán Egyiptom hagyatékából, Afrikában; népi zeneformákból Skandináviában, Északnyugati Franciaországban és a Kaukázusban; szír-görög himnuszokból és a gregorián korálisból Bizáncban, Rómában. Tehát mindenütt a kontinensek határvidékei jelentkeznek a többszólamúsággal, sehol sem a belső területek. A «többszólamú hangszerek» felbukkanása ugyanezeket a periférikus vonalakat erősíti meg: a *xilofón* és a *marimba* útját Kína határvidékétől a négerekig követhetjük; a kétsövvű *aulos* Kis-Ázsiáé és Görögországé, az ugyancsak kétágú szírarab *arghul*-síp, melynek az új kutatás (Bartha) a népvándorlaskori Magyarország földjén is kimutatja nomád rokonait, Dél-Ázsiáé és a Középtengeré; a (talán égéi eredetű) háromágú *lau-*



*néd*da Szardínia szigetérol ismeretes ; a húsz-húros oktáv-lyra, a *magadis*, az ókori Lydiából és a görög szigetekrol. Viszont mily jellemző : a hárfa Egyiptomban, a lyra és az aulos Görögországban nem inspirálnak többszólamú zene-gyakorlatot, az arghul-nak pedig csak ott vannak rokonai Kínában, ahol a nem-kínai őslakosság él vele, indiai hatás alatt. A nagykultúrák tehát kivettek magukból valamit, amiből többszólamúság lett ; vagy pedig a barbárok itt is olyasvalamit karoltak fel, amiről a nagy központok megfeledkeztek. Annyi bizonyos, hogy az első többszólamú formák : határformák, megvetett provinciális formák, a civilizált világ látókörén kívüleső jöttment-próbálkozások. Valószínűleg úgy is emlegették őket a kultúrnépek, mint torz, átmeneti tüneményeket, melyeknek «nem lehet jövőjük».

*Új szerkezetek.* Pedig nagy jövőjük van, szinte beláthatatlan ; hiszen merőben újfajta energiákat szabadítanak fel. Szinte kezdettől fogva ismernek egy sor különleges szerkezetet, amelyenre eddig soha és sehol nem volt példa. A döntő lépést az állandóság felé minden ilyenfajta szerkezet akkor teszi meg, mikor az illető dallamkultúrában kiforrottak a tonális keretek, tehát hangnak a hanghoz való viszonyát nem pusztá véletlen irányítja többé ; ezentúl az a hang sem véletlenszerű, amely a másikkal egyszerre csendül meg. De hogy mi csendül egybe jól, mi nem, azt már nem egyforma ösztön szabályozza. Általában azok a hangok kerülnek együvé az egyszerre-hangzás rendszerében, melyek eddig a zenei *folyamat* rendszerében leginkább összefüggték egymással,

Az idő kétféle dimenziója, az európai hangjegy-írás «egymás-mellett» és «egymás-alatt» fogalma közös törvények hatáskörébe jut. A hangnem-érzék bizonyos ponton túl, talán fokozatosan, de talán ugrásszerűen, átalakul lappangó, majd nyílt harmónia-érzékké; s a harmónia nem egyéb, mint helyéből kimozdított melódia. Valóban, majdnem minden korai polifón szerkezetéről kimutatható, hogy melodikus sajátosságok «összetolásából» vagy «széttolásából» ered: az oktávokban való váltakozásból oktáv-ének, a kvint- vagy kvart-áthelyezésből kvintelés és kvartolás, az egyszerű-intonált dallamból kánon születik. A közel-kelet és Görögország zenéje az oktávokban való éneket választja (*antifóna*), mert ezt még nem is érzi többszólamúságnak; Bizánc és Róma zenéje a 7. század óta a kvartokban és kvintekben haladó énekmódot műveli (*parafónia*); Skandinávia régi *twisöngur*-jai meg a gúr és mingerl kórusok az unisonót váltogatják a kvinttel; a három módozat azután együtt megrögzítődik Nyugat-Európa *diafóniá*-jában, a párhuzamos szólamokból szerkesztett *organum*-okban, a 8—12. század folyamán. Angol földön, talán kelta hagyomány nyomán, meg Afrika egyes pontjain jobban szeretik a terc- és a szext-hangköz egybecsendülését; ebből lesz a *fauxbourdon* Nyugat-Európában. Melánézia és a Kaukázus egy része hosszan kitartott hangokkal kíséri a melódiát; ez a dudaszerű *bordun* az, melyet *orgonapont* néven művel majd a nyugati zene. Néhol a szólamok hangról hangra együtt énekelnek (*conductus*), másutt egy egyenletesen lépegető szólam felett dúsan ékesített parafrázis virul ki hirtelen; sokszor egyirányú a szólammozgás, de sokszor ellentétes irányú lesz

(*discantus*), néhol egymást kergetik a szólamok ugyanazzal a dallammal, játékosan élvezve az újszerű időbeli távolságot, az utánzás ötletét (*kánon*); a főmelódia hol a mélybe szorul, hol a magasban úszik; a «kíséret» néha rövid frázisokkal szaggatja meg a főszólam vonalát (*hoketus*), néha messzire elkalandozik tőle . . . Vannak különleges és bonyolult szerkezetek, melyek a fejlődés során egyszerre aktualitást nyerne: ilyen a hangszerrel kísért szólóének, melyet a közeli Kelet régóta ismer s mely a nyugati *ars nova*-ban fog felvirulni; ilyen az a furcsa jelenség, mikor a kórusnak kórusral vagy szólóénekessel kell váltakoznia, de a «felelő» fél nem várja be a «felszólító» mondóka végét, hanem előbb vág bele s a szólamok hirtelen összetorlódznak (néger és román típus); ilyenek azok a szeszélyes támasztószólamok, melyek egyes népek karéneklésében körülírják a dallamot, vagy sajátos módon alája- és föléjesimulnak (orosz típus); de az sem ritkaság, hogy a jólismert és szakadatlanul ismételtetett téma fölé a hangszer vagy énekhang táncszerű vagy epikus változatok sorát rögtönzi (mongol-arab, olasz-spanyol típus, *ostinato*). Mennyi újfajta lehetőség! Közös bennük csak az, hogy mindegyik improvizáció-szerű, mindegyik feltűnik Európán kívül is, mindegyik egyben népzenei «műfaj». Mindabban, amit Európa zenéje 1200 tájáig művel, nyilván az ó-világ közös hagyományait folytatja, legfeljebb öntudatosan, kissé csodálkozva figyeli e hagyományok lázas feszítőerejét saját testében; maga sem tudja, mi készül benne megszületni.

*Forma vagy szerkesztésmód. Organum, discan-*



tus, fauxbourdon, — mindez, amiről eddig szó volt, egy-egy szerkesztési elv, egy-egy technika, egy-egy gépezet-típus neve, de formát soha és sehol nem jelent. Formákat mindezek csak megihletnek s később majd maguk is megnövekedett súllyal fognak fellépni a kész, klasszikus formák keretén belül, — de önmagukban nem alkotnak formát s ilyen nem is születik belőlük. A *motetus* például, Nyugat-Európa műzenéjének első nagy történelmi formaképlete, részben a gregorián korálisból, részben a trubadurok dalformáiból alakul ki és *felhasználja* majd a többszólamú próbálkozások kínálózó gépezetét, a clausulákat, az organumot meg a discantust, hogy valamennyinek vállán, egy példátlanul bonyolult «gótikus» technika keretében, teljesen kibontakozzék. Ez a bonyodalmas gépezet: különböző dallamok, különböző ritmusok, különböző szövegek egyszerre való legördülése, természetesen elképzelhetetlen a korai többszólamúság kísérletei nélkül; de a zenei forma művészi gondolata mégsem e szerkezeti találmányoké és zenetörténeti irodalmunk kétségkívül terminológiai hibát követ el, mikor a többszólamúság műfajait az organumból és kortársaiból, mint formákból származtatja. Nem, Európa jóideig nem nyert új formákat, hanem csak műszaki apparátust, eljövendő formák számára.

*Európa hangja.* De most már ezek a formák is útban vannak. Nyugat-Európa 12—13. századi zenéje egyike a legnagyobb csodáknak; ilyen zene soha és sehol nem szólt azelőtt. A hang elfogulatlan, szabad és személyes, mint egy gyermeké; s a mellett, hogy kezdet, van benne valami

mindent-magamögött-hagyás, mint egy gyermek hangjában. Párizs és Róma, Amiens, Tournai és Fécamp, Limoges és Lucca, Winchester és Compostela fáradtságos kinnal dolgoznak egy újfajta zenei nyelv szabályain; maga a nyelv azonban már szól és szárnyal is a világi muzsika hajlékony formáiban. Amin a nagy középpontok fáradoznak, az a gregorián korális és egy köréjekulcsolódó, vele rokonszellemű, páratlan melódiatermés átformálása többszólamú zenévé; de a világi zene-gyakorlat dúr-melodikája olyan dallamokat hoz, amelyeket nem kell átformálni: amelyek egy másfajta, ősi akkordikus-harmónikus érzékből fakadtak és amelyekben már benne lappang a többszólamúság, csak ki kell hallani és ki kell fejteni belőlük. Ez a zene többszólamúságra született, háta mögött az északi ember derengő harmónia-ösztönével, s ezért máris sokkal jobban otthon van a polifón mesterkedésekben, mint bármelyik elődje; mintha egy új épület a többinek «feje felett» kezdene épülni... Lehet-e versenyezni ilyesmivel? mikor fogják a nagy párizsi mesterek, Leoninus és Perotinus, utólni a formának azt a magátólértetődő, könnyű szárnyalását, amelyre az angol «nyár-kánon» tanítja Európa énekmondóit?

Bizonyára csak nagyon sokára. De addig is, most a kétféle technika és a kétféle zeneanyag egymásbanyomul s a tetőpontokon kiegyenlítődik. Az, amelyik az egyszólamú, egyházi hangnemű dallamvilágot többszólamúvá alakítja, a 14. században eljut a szabad ellenszólamok művészetéig, az *ellenpontig*; az, amelyik dúr-zenében és akkordikus gondolkodásban fogant, eljut a művészi fauxbourdon-szerkezetig. Csakhogy most

már mindkettő egyformán szolgál vallásos vagy világi gondolatot, az ellenpont világi formákat is, a fauxbourdon egyháziakat is. Dél és Észak egyenetlensége megszűnt: Machaut és Dunstable zenéje között nincs többé axiomatikus különbség. Mégis, mintha valami lappangó, feloldatlan kettősség maradt volna az európai zene mélyén: a klaszszikus műzene sokáig egyforma idegenkedéssel néz akkordikára és dūr-zenére, és majd csak a renaissance teljében, 1500 után fogadja be mindkettőt együtt, a *frottola* népies műfajával, meg a humanizmus iskolai ódáival. Ekkorra már nagyjában készen áll a Nyugat nagy formáinak alapkészlete: a többszólamú mise, a motett, a chanson, a táncformák, — mindaz, amiből a jövő gazdagsága születik.

Már ez az apró részlet: «földközi» és «barbár» hangnemek, gregorián- és dūr-polifónia kérdése is rávilágít, hogy a most megszülető zenegyakorlat, az ifjú nyugati világrész zenéje nem lesz soha egységes, mindig telve marad belső hullámzással, izgalommal, feszültséggel és lázadással: mindig lesznek eléretlen céljai és mindig elégedetlen marad az elért célokkal. Ez a sokféleség, ez az izgalom, ez az elégedetlenség: ez lesz az ő egyénisége. Most például még szinte elárasztják a keleti vonások: hiszen a földközi hangnemek, a gregorián korálisdallamok közösek a közeli kelettel, az alapmelódiák elve változatlanul továbbvirul, az előadás szabadon rögtönöz, az együttesek esetről esetre alakulnak, a hangszeres zene nem egyéb, mint hangszerre alkalmazott énekes darabok sorozata; a ritusbeli, formai kötöttség még nagyon is érezhető, s mégis, a zene lényege alapján megrogzítetlen... Csupa közös sajátsága az ó-világ



régi zenéjének, csupa magával-hozott örökség, Európáé és mégsem az övé. Ezentúl azonban, amint új szerzemény emelkedik az örökség fölébe, magának az örökségnek is új értelme támad. Európa «egyéni» zenetörténete 1200 táján kezdődik, a nagy párizsi mesterek megjelenésével, a trouvèrenézenével és a motetus-szal. Hangban és technikában ekkor válik ki az ó-világ közös fejlődésvonalából, ekkor alakít először személyes, új művészetet. 1200-on túl Párizsban, 1300 táján Firenzében, 1400 körül Cambraiban már Európa mai zeneélete folyik; az *ars nova* már kitűzött lobogó azon az úton, melyen az ifjú világrésznek nincs elődje és nincs követője sem.

Talán legszembetűnőbb jele ennek a nagy fordultnak, az európai zene öntudatra-ébredésének: a megrögzítés, a konkrét formák fokozódó vágya s vele együtt az egyéni kezdeményezésért folytatott küzdelem. A Kelet személytelen és mithikus zenetudatával szemben itt egyszerre csak előlép az a magányos ember, aki mesterségbeli tudása, munkája és elhivatása révén jogot szerzett rá, hogy «kitalálónak» és «magister»-nek nevezzék, hogy benne a zene megtestesüljön és előlről kezdődjék, hogy odaállhasson művészete ősforrásához, s mialatt e forrás vizéből az egész emberiséget megitatja, büszkén kimondhassa ezt a szót: én! Nemcsak feldolgozó és összeillesztő, nemcsak *componista*, hanem *trobador* és *inventor* is; és mily kevesen vannak, akik ezt elmondhatják magukról! Kölni Franko mester már a 13. században kiköti, hogy aki *conductust* készül írni, előbb dallamot találjon ki mennél szebbet («*primo cantum invenire debet pulchriorem quam potest*»); Machaut óta a balladák tenor-jait «komponálni»

kell — tehát kitalálni és mindig újból kitalálni. Többszólamú szerkezeteken a szerző lassú, hosszadalmas fáradsággal dolgozik; az ilyen művek már csak egyféleképp hangzanak jól, itt szabad változtatgatásoknak semmi helyük többé; itt a «szerzeményt», bonyolult, megjegyezhetetlen, rögtönözhetetlen ritmikájával egyetemben meg kell kötni, le kell írni, művészekkel előadatni, megőrizni, összegyűjteni! Ritkább jelenség, hogy már az egyszólamú zene képviselője, az énekmondó hangsúlyozza a «szörzés»-t és «compositio»-t, ahogyan Magyarországon Tinódi, — de azért erre is akad példa. «Aki dalomat megtanulta, nehogy változtasson rajta!» — hirdette már a 12. századi Jaufre Rudel, a latin költő gőgös öntudatával; és mások, nemcsak trubadurok, ugyanígy gondolkoznak. «Ars nova» — ezt a büszke címet adja 1320 körül Philippe de Vitry egy nagyjelentőségű iratának s néhány évtized múlva Guillaume de Machaut maga gyűjti össze szerzeményeit a legnagyobb művészi gonddal; őbennük már ugyanúgy él a «név megörökítésének vágya», mint kortársukban, Petrarcában. Ezentúl nemcsak *musicus*-ok vannak, de «*musicæ princeps*»-ek is — és lesz idő, hogy egy-egy ilyen zenefejedelem nem fogja magát alábbvalónak tartani az országos fejedelmeknél sem.

Öntudat, egyéniség, megrögzítés: ezek a fogalmak szorosan összetartoznak. A rögtönzés gyakorlata, legalább is a nagy formák birodalmában s legalább is a «szélső» nyugaton, szűk körre szorul vissza. A kétszólamúságot Perotinus mester óta felváltja a háromszólamúság, a motett kibontakozása óta a négyszólamúság (akárcsak ötszáz év múlva a hangszeres zenében); a chanson ké-

sőbb is megmarad négyszólamúnak, de a 16. század madrigálja és motettje már túlnyomórészt ötszólamúak és Velence 1580 táján már a hat-, nyolc- és tizenkétszólamú tételeket kedveli... Az improvizálásnak ebben a megnövekvő és kristályosodó világban nem lehet helye többé. Vegyünk csak egy példát: a régi organum és conductus alsószólamban vezették a dallamot, a motett és a ballada már felsőszólamban; hogyan lehetne efajta érzékeny szerkezetekben önálló új szólamokat, basszusokat és tenorokat rögtönözni? Az ilyet már csak a hangszeres muzsika tűri, főként a népies tánc-zene; de Európa nagy műzenéje most már úgy emelkedik az egyetemes kultúra csúcsára, évszázadok és nemzetek fölébe, mint valami roppant kristálykupola, egyre ragyogóbban, egyre valószínűtlenebbül.

*Amit mindezt oda kellett adni.* A többszólamúságnak azonban nagy ára van; s ezt az első évszázadok tudták a legjobban. Azok az évszázadok, melyek tanúi lehettek a zenetörténet legfélelmesebb konfliktusának: hogyan találkozott egy fejlődése tetőpontján álló egyszólamú dallamkultúra a fejletlen és botladozó korai többszólamú technikával, hogyan került ez a kifinomult és törékeny virág az új, barbár szerkezet otromba fogói és vaskapcsai közé.

Ez persze főként a Délkelet dallamaira, a gregoriánusra vonatkozik. Lám, a «Sumer-canon» melódiája ilyen ellenpontos szerkezetben is frissen, sértetlenül, otthonosan virul; s a trubadur-dallamok jórésze is csak kevéssé fog feszengeni az újfajta öltözetben, motett-formában. A Graduale dallamai azonban kínosan szoronganak és vergőd-



nek Perotinus mester nagy organumaiban is; gazdag ornamentikájuk elsikkad, szabad «oratoriális» ritmusuk elferdül, gyönyörű dallamvonalaik, lélekző emelkedésük, hullámzó hajlásuk, zárataik jelentősége elvész, élettelen né fonyad. Vannak polifón tételek, melyekben a tenorszólam hosszú alaphangokká nyújtva intonálja a korál valamelyik töredékét, mérföldnyi távolságra vonszolva és széttaposva hat-hét hangot; vannak, amelyek az alleluja-ékesítéseket használják fel, darabokra szaggatva s új ornamensekkel befuttatva a melódia-íveket... Ebben a Prokrustes-ágyban a dallam szabad szívdobbanása elakad, gerince szétroncsolódik, egész szervezete tönkremegy. Mit művelt itt a polifón feldolgozás erőszakossága és műveletlensége! s mindezt azért, hogy egy új világ szülessék a réginek romjain...

De most nemcsak új világ születik, hanem az európai zene második mély, belső antinomiája is. Dallam és többszólamúság vitája elintézetlen kérdés marad évszázadok tartamára. A nagymesterek majd megkísértik s létre is hozzák a viaskodó felek ideiglenes kibékülését, az egyensúlyt és összhangot; Josquin, Palestrina, Bach bizonyára ebben az értelemben is összefoglalók. Először talán a 16. század érlel meg széleskörű szintézist e téren; hiszen ez a kor az, melyben a zene új kapcsolatba lép a szöveggel, «szellemet önt a szóba», felfedezi szólamok beszédes, szabad kifejlésének és nemes összecsendülésének új törvényeit, eljut a hangszernélküli, tiszta karstílusig, felépíti az első nagy klasszicizmust. Magábanálló összefoglalás a Baché is, aki egy végletekig feszült, égő akkordikába ágyazza bele a polifónia kígyózó vonalrajzát. De ezek ritka, páratlan megoldások;

a legtöbb művész ösztönösen állást foglal egyik vagy másik irányban s a mozgalom, mely időnként a melodikus vagy harmónikus és polifón elv uralomrajuttatására indul, végeredményben sohasem fog elülni. Lesznek, akiknek fontosabb a dallam vagy a deklamáció, lesznek, akik a többszólamú szövet elsőbbsége mellett döntenek. A kiegyezés mindig átmeneti vagy nem őszinte: mindkét «szerződő fél»-ben megvan rá a szándék, hogy fölébe kerekedjék a másiknak.

Előbb a dallam «felszabadítási kísérletei» öltetek forradalmi alakot; ilyen jelentkezik már 1260 táján, mikor a motett hirtelen megtelik izgott deklamációval s a «modális rend» felborul (Petrus de Cruce, Kölni Franko); ilyen az «ars nova» olaszországi forradalma, s ilyen lesz 1600 körül a *monódia* előretörése, mely a régi harmóniai rendszert teljes egészében el akarja söpörni, szavalóéneket, kötetlen, ariózus dallamszépséget, kromatikát, szabad disszonancia-használatot követel. De ilyen később a *bel canto* világa is, melynek harmóniai érzéke oly feltűnően fejletlen s mely majd Mozartban érkezik új, teljesebb világ szintéziséhez; és ilyenek általában a többszólamúságon belül kiviruló dallamkultúrák, a chansontól és koráltól a népdalig, Landinótól Schubertig, Obrechtől Verdiig, Kodályig. Közös vonásuk, hogy a mélyből közösségi kultúrák, közkinskultúrák, népi források táplálják őket, s hogy örök szövetségesük az emberi énekhang; reformjuk talán épp ezért nem felborító, hanem kiterjesztő jellegű. A másik oldalon ott folyik a szabad és szigorú polifóniáért vívott küzdelem, a zenei anyag újraszövésének lázadása, a többszólamú forradalom, Okeghemtől Lisztig és Bartókig. Ennek



a reformnak a hangszerek nyelvében támadt szövetségese és megihletője s ez mindig a «kevesek vívmánya» marad, mert szelleme nem kiterjesztő, hanem átalakító szellem. A kérdés eldöntetlen marad s épp ezért örök, belső hullámozást hoz az európai zenébe, újfajta mérkőzést és új gazdagodást.

Bizonyos, hogy a többszólamúság berendezkedése katasztrófákkal járt: az érzékenyen fejlett ritmus, a szabadon virágzó, más égőv-termette dallam, az improvizációs gyakorlat katasztrófájával. S ez a szabadságában megnyirbált régi világ most, ahol teheti, kimenekül az új nyűg alól, a fenyegető megkötések elől, — elmenekül itt is a perifériákra, a zenei társadalom határvidékeire, a népies gyakorlatba, — akárcsak a középkori társadalom régi szabad telepesei a hűbéri rendszer fokozódó kötelmei elől egy társadalmon kívüli vagabund-, katona-, eretnek- és rabló-világba. Részben megmarad valóságnak, részben emlékezetté válik; a kettő között nincs lényegbevágó különbség s az egyszólamú kultúra, Európa elmerülő ifjúsága, mindkettőt továbbviszi magával, a föld alatt.

*Az új világ berendezkedik.* A legyőzötteket el-sirattuk; most nézzünk körül a győztesek világában. Az épület készen áll, vagy legalább is falai készen állnak: megszületett egy új dimenzió, az emberi szellemnek egy példátlan bravúrja testet öltött és rendszerré vált. Mindennek, ami régi, mindennek, ami új, ebbe az új rendszerbe kell beleilleszkednie, különben leszorul a fejlődés fő-útvonaláról. A *dallamnak*, láttuk, áldozatokat kell hoznia; de máris jelentkezik az a fajta melódia-



világ, mely a többszólamúság szellemében, legalább is harmóniai gondolkodásban fogant s ez a melodika nem lesz többé idegen a legbonyolultabb polifón szerkezetektől sem. Mióta pedig kialakul az a gondolat, hogy az új szerkezetben dallamnak dallammal kell összezsenedülnie, maga a melodikus szerkezet is újszerű értelmet nyer Nyugat zenéjében. A *hangnem*-érzék most már harmónia-érzék alakjában jelentkezik s ez a szellem előbb tétován, majd a 13. század óta ellentmondást nem tűrő erővel érvényesül a műzenei szerkezetekben. Az összezsenedülés törvényeit, melyek immár három, majd négy különböző szólam szigorú egymáshoz-méretezését kívánják, most már ez az öntudatra ébredt harmónia-ösztön szabja meg. Déli és északi hangnem-érzék — gregorián és profán hangnemek — ellentétéhez képest sokáig úgy tűnik, mintha két különböző többszólamúság fejlődne párhuzamosan, egy «polifón» és egy «akkordikus»; de ezek az ellentétek, legalább egy időre, elmosódnak. S hogy viszont egyező jelenségek különböző szellemi háttérrel, mennyire különböző tartalmakat képviselhetnek, azt épp a hangnemek területén mutatja majd meg az európai hangrendszer vissza-visszatérő nagy válsága, a *kromatika*, mely a középkor számára még «musica falsa» volt, a renaissance szemében azonban «antico modo ritrovato», tehát egyben «nuova maniera». Az ókori Görögországban talán keleti hatás alatt jelentkezett, Olaszországban az egyházi hangnemeket bontja fel 1570 táján, Közép-Európában az immár klasszikussá lett dur-moll muzsikát hozza forrongásba a 19. század derekán; s mindezek a romantikus válságok mennyire elütnek

India vagy Arábia kromatikájától! Éppígy Kelet-Európa népi hangnemei sem esnek majd egybe a korai középkor egyházi hangnemeivel, mikor a 19—20. század folyamán felszínre törnek; mert szellemi hátterük merőben más és az ifjú Nyugat-európa másfelé indult 1200 táján, mint a fiatal Kelet-Európa 1900 körül. Mindamellett, a hangnem-tudat e sajátságos belső elhajlásain túl, a többszólamúság kibontakozása kétségtől megteremt bizonyos európai egységet a dallamszabás és a harmóniai építkezés területén is.

Nehezebb a kérdés *ritmikai* téren. A gazdag korálritmus a 12. század óta menthetetlenül elkopik, elszegényül a többszólamúság súlya alatt. Helyette ott jelentkezik gazdagodás, ahol a mindjobban bonyolódó fejlődés lehetővé teszi: egyszerre zengő szólamok különböző ritmikus tagolásában, a poliritmikában. Itt a *motetus* jelenti a tetőpontot: francia és latin szövegek, egyháziásan egyenletes és profánul táncszerű melódiák egy időben hangzanak fel, fogaskerek módjára egybekapcsolódva, sokszor könnyű társasági eleganciával, sokszor elégikusan lírai hangon, a bravúrnak és az artisztikumnak valami olyan újszerű varázsával, aminőt sohasem ismert a zenetörténet. Íme az első, erőszakos szintézis, amilyen még sok következik a nagymesterek zenéjében: szó és tánc, deklamáció és mozdulat, szabadság és kötöttség első összefogása, a ritmikus sokféleség tarka zsibongásában és csodálatosan megoldott egységében.

Ezeket a virágszerűen kibomló dalokat, duettekét és tercetteket, melyek motett és ballada néven szerepelnek a 13—14. század irodalmában,



már *hangszer* kíséri, egy-két finoman mintázott hangszeres szólám simul hozzájuk. A hangszerek nagy felszabadulása csak most kezdődik majd, hiszen a korai többszólamúság műzenéje még nem igen tudott velük mit kezdeni, szólamaikat le sem írták s kezelésükben annyi a rögtönzés-szerű, hogy szinte maguktól kiszorultak a népies muzsikálás területére. Még az orgona is, mely Bizáncból érkezik Nyugat-Európába, évszázadokig csak mint egyszólamú hangszer szerepel, holott különleges játék-lehetőségeire, egyszerre megszólaló sípjaira már többhelyütt felfigyelnek a szerzetesek. Most mindez megváltozik: 1200-on túl megoldódik a hangszerek nyelve a komoly műzene számára is. És ettől fogva mint valami növekvő énekkar kíséri a vallásos és világi zenét a hangszerek sokszínű «chorus»-a. Először csak bele-szólnak az énekes zene formáiba: Firenzében, Párizsban és a burgundi udvarnál velük, általuk alakul ki a trubadur-zenéből a hangszerekkel kísért világi dal, majd kórusdal, a chanson; azután megtalálják önálló hangjukat is: a közép-kor estampidáiból nemsokára tánc-sorozatok születnek s a formákat nem sokáig kell a kórusok klasszikus zenéjétől eltanulni.

Talán a zene belső mozgásformája is most van újjászületendőben; talán a *tempó*t is átalakítja a rendszeres többszólamúság. Hiszen most már sokféle dallam csendül egybe, sokféle lélekzet és szívverés lüktet együtt a kórusokon. Ezt a sokféle életet ezentúl szabályozni kell, különös, új dolgok szolgálatába állítani, iramot szabni az egésznek, célt, nehézséget, válságot, akaratot, szenvedést dobni elébe. Most már *le kell írni* min-



den gondolatot, aprólékos és fejlett, finoman bonyodalmas hangjegyrással, szétágazó dallamok és ütköző ritmusok gondos lerögzítésével. Írni kell, komponálni kell, építkezni, feltárni, felébredni, a magunk új hangjára és életére figyelni, hiszen mindez egyetlen a világon s talán legfőbb értelme is az, hogy egyetlen, hogy «most van és soha többé». A mellett az egyéni és társadalmi életnek az a mély és egyenletes zenével-telítettsége, mely az egyszólamú kultúrák sajátja, még jóideig tovább él a többszólamúságban is. Gondoljunk a madrigálokkal-románcokkal szórakozó angol és spanyol barokk társaságokra, — a «Téli rege» háromszólamú balladákkal fűszerezett falusi mulatságára, — Velencére, ahol még Goethe korában is Tasso-strófákat dalolnak a gondolások; vagy Castiglione «Udvari ember»-ének dilettáns hősére, aki magátólértetődő könnyűséggel olvassa le szólamát lapról, játszik különféle hangszereken s énekel viola-kíséret mellett kényes szólókat, szabaddon, nem úgy, mint mikor a «többszólamú énekben egyik hang a másikat segíti . . .»

A zeneköltő széttekint a megújhodott világon s úgy érzi, hogy ütött az ő órája. A külső élet növekvő zsibongása és az ő belső életének növekvő magánya mintha kölcsönösen megérlelték volna egymás számára ezt a kétféle életet. A művész egy új kötelességre ébred: oda kell lépni a világ elébe, élére kell állni Európa tavaszi menetének! Újszerű küzdelem kezdődik körülötte, a tavasz nyárba fordul s a nyár mögött jön az ősz; ő még egyre harcol, egy ismeretlen és nehéz harcot, melyre mindenét feltette, harcot az élet és ki-

fejezés birtokaért, egy mélyebb és mégis álom-szerű valóságért, a mögötte jövőkért s a mögötte jövők ellen. De ez az újszerű, harcos élet immár teljesen az övé, a vér, mely elfolyik, az ő vére, a hang, mely felsikolt, az ő hangja . . . «A zene az újkor kezdete óta szubjektív jellegű művészet» — állapítja meg a történész kissé habozva és fordít egy lapot a Foliánsban.

### III.

#### **Küzdelem a nagy formákért Európában.**

*A színhely.* Falu, kolostor és lovagvár elmaradnak mögöttünk; ami most feltárul, az a fejedelmi udvarok és székesegyházi kórusok, a város, a templom és az iskola élete. Ez a színhely sok mindent megmagyaráz. A zenei produkció egyre nagyobb tömegekhez fordul, előadó-közege mind nagyobbarányú, mind részletesebb és bonyolultabb; ide szervezet kell, módszeres iskolázás és módszeres vezetés. Az orgonásokból kar-nagyok lesznek és tanárok, az énekmondókból és vándormuzsikusból céhekbe szervezett mesterek és városi alkalmazottak, a lovagi költőből humanista tudós. Arisztokratikus és polgári zeneművelés sokáig zárt világok módjára állanak egymással szemben; — de a kettő között sok az érintkezés és sok a hasonlóság. Mindkettő megköt, megformuláz, szabályokba foglal; aki e társadalmi tagozatok zeneéletében részt akar venni, az aláveti magát egyik vagy másik konvenciónak. A művésznek hol a rezidencia enged több szabadságot, hol a város és a székesegyház; ha kell s ha teheti, felváltva menekül egyikből a másikba. Közben, aránylag gyorsan, kialakul egy új munkaadó-szervezet is: a színház. A 18. század kezdetén



már valóságos nagyüzem, százféle érdekkal, százféle alkalmazottal. És a muzsikus már válogathat a legkülönbözőbb fórumok és életformák között. Lesznek, akik, mint Monteverdi, az udvari szolgálatot felcserélik a világváros egyházi karnagyállásával; akik, mint Bach, megmaradnak a kisváros templom-kórusán; akik, mint Händel, felőrlődnek a nagyvárosi opera szabadversenyében, vagy, mint Mozart, az udvari eseléd állása helyett a kispolgári nyomort választják. Lesznek «szabadabb» egzisztenciák is: tanárok, mint Tartini, főpapok és diplomaták, mint Steffani, operakarnagyok, mint Gluck, mecénások kegyeltjei, mint Corelli, s végül teljesen «oldott láncú fenevadak», mint Beethoven vagy Berlioz. De valamennyiök élete a nagy központokhoz van kötve; hat évszázad zenészei, mint a kóbor lepkék, úgy rajzanak Párizs, Firenze, Cambrai, Róma, Velence, Nápoly, Bécs és Weimar körül. Aki önmaga is vándorló középpont, mint Liszt vagy Wagner, legfeljebb új tanyahelyet ver magának valamelyik fókusz közelében. Az élet ritmusát ezek a központok irányítják, a művészen keresztül is; a művész pedig, akár kiszolgál, akár irányítani készül, akár mecénásainak kegydíja tartja fenn, akár hivatalnoki fizetése vagy műveinek jövedelme: egyaránt rá van utalva arra a homályos szubsztanciára, «melynek kedvéért él» s melyet a nagy középpontok szerveznek meg számára vagy ellene: a közönségre.

*A közönség.* Legtalálóbbr hasonlat a kíváncsi, elkényeztetett gyermeké. Kíváncsi a mesére, de hallgatja is, nem is — és mihelyt őreá magára terelődnek a szó, sietve odébbáll, mert fél a leckéz-

tetéstől, a moráltól. Számtalan tényező játszott össze, hogy az európai zeneközönségből ilyen elkényeztetett gyermeket neveljen.

Mindenekelőtt: dolga van, és «fontosabb dolga van». A városok, a fejedelmi udvarok, az ipari központok most vannak emelkedőben; különös hajlam és türelem kell hozzá, hogy a nemes úr meg a polgár, a gyorsuló élet hajszája közepette, felfigyeljen olyan hangokra, melyek e hajszás élet dolgaival látszólag semmiféle kapcsolatban nincsenek. Azután: sokszor egyenesen ríktó az ellentét költő és közönsége között. A vak Landino a mind csillogóbb Firenzének muzsikál, a misztikus Bach az elvilágiasodó német kisvárosoknak, a társtalan Beethoven és a beteg Schubert az egészségtől és társas hajlamoktól duzzadó 1820-as Bécsnek, a hős-gondolattól ittas Wagner az industrializálódó Németországnak, Bartók és Kodály 1920 Magyarországnak... Az ilyen ellentétek nem feszíthetők sokáig. És különben is: a közönséget kiszolgálják. Hamis portékával, rosszul, sunyi számítással, de úgy, ahogy ő maga akarja: rövid időre, olcsón, kellemesen. Körülbelül háromszáz éve rendelkezésére áll a könnyű zene; ez felmenti a nagyobb erőfeszítések alól.

Csak háromszáz éve... hát azelőtt? Épp ez a különös; a régebbi közönség nem hagyta ennyire magára a művészt. Ellenkezőleg: vele dolgozott, résztvett a munkájában s kiegészítette azt egy elevenebb és szorosabb közösségi kultúra szellemében. A 16. században még csak arról volt szó, hogy ez vagy az a mester, Flandria vagy Itália, Condé vagy Firenze szülöttje tetszik-e jobban a közönségnek. A helyzet a 17. század közepe táján változott meg. A hallgatóság ettől



kezdve elhagyja vagy el is árulja a művészt s mindenekfelett azt követeli, hogy szórakoztassák. Ez az a kor, melyben a régebbi, szűkebbkörű közönség helyébe először lép a nagy tömeg; 1637-ben nyílik meg Velencében az első nyilvános operaház, 1670 táján rendezik Londonban az első nyilvános hangversenyeket. Velence és London: világvárosok. Az új közönség, a nagy tömeg, a selejtezetlen polgárság, mely most elfoglalja az elitpolgárság helyét, láthatólag hidegebb, kontárabb, követelőbb. Ez hozza magával a virtuozitás fellendülését, ez hozza a könnyű zenét, őhozzá fűződik a szélesebbkörű műkedvelői zenélés térhódítása, a régi avatott «dilettantizmus» helyett — s talán vele van összefüggésben, hogy a zenei előadás módja a 17—18. század folyamán Európaszerte esztétikai problémává érlelődik (Frescobaldi, Ph. E. Bach, tankönyvek). A zene nem közös kincse nő, hanem átlagportékává csökken: kiterjedésben sokat nyer, intenzitásban még többet veszít.

Mindehhez hozzájárul a nagyváros tömegéletének és tömegzenéjének kialakulása. Ezentúl kétféle kollektívum él egymás mellett, melyeknek sűrűsége és élettempója merőben különböző. Egyik a változat-termő, lassan-feldolgozó, másik a tömegcikkgyártó, gyorsan-elhasználó; egyik a falu vagy (nyugaton) a kisváros, másik a nagyváros. Közönségnek azonban csak a második számít. Ennek a közönségnek pedig immár minden hozzáférhető, minden megszerezhető, hiszen a közönséget ki kell szolgálni; a közönség pihenni akar és szórakozni; a verseny szabad s a világ egyetlen, olcsó zsibvásár... Valóban, mindez mintha kiszámítottan odahatna, hogy felmentse a hallgatót a maga embersorsának problémái s



egyben a magára-ismerés súlya alól, hogy megfojtsa magát azt az éberebb emberi öntudatot is, melynek jegyében egykor Európa szellemisége kialakult. Pihenni jobb, aludni jobb, aludni könnyebb . . .

*A művész.* De a művész nem elringatni és nem áztatni jött; ha itt-ott elringat vagy hízeleg, azért teszi, hogy mégjobban felébresszen. Ő azt a nagy Eszméletet szolgálja, mely e világon mintha kilobbanni készülne. S ez az eszmélet olyan, mint a mesebeli tűz: nehezen kap lángra, kinnal kell táplálni, de ha fellobban, megmutatja az egész világot.

A nyugati művész, miközben önmaga «kifejtésén és kimondásán» dolgozik, ilyen nagy megmutatásokra tör. Ezért az önkínzás; innen az anyag törvényeinek gondos megtanulása, birkózás a mesterséggel, a zenei szintaxissal, a kifejező-készlettel, az apparátussal, innen a hatás eszközeinek aprólékos felmérése, idegen ösztönzések befogadása, a lassú vagy gyors fejlődés. Innen a különféle munkamódszerek, a gyötrődő beethoveni vázlatok vagy a vázlat nélküli, felperzselő mozarti rögtönzések; a harc a jobb, a pontosabb, a véglegesebb kimondani-tudásért, az átdolgozások, az újra-nekirohanások, a sanyargató továbbblendülések, előrehatolások, víziók, kétségek, összeomlások. A küzdelem mindenütt egy nagy ébrenlétért folyik, magasabb fokon az európai szellemért, végső fokon az emberi öntudatért.

Hányfélekép lehet a világot megmutatni a maga szellem- és ébrenlét-voltában? Ezerféleképpen bizonyára; de a nagy egyéniségek lánc, mely végighúzódik Európa hétszázéves zenetörténetén

és kialakítja ezt a történelmet, Perotinus mester-től Wagnerig, beéri néhány egészen átható látomással. A zene nagy órái Európában mindennekefelett ilyen roppanterejű látomásokat hoznak; s bár Machaut másképpen lát, mint Dufay, Schütz máskép, mint Haydn vagy Berlioz, és Händel máskép, mint Debussy — bár mindegyikük zárt világ, mely önmagával kezdődik és önmagában végetér: mégis, «egymást folytatják századról-századra s kezet nyujtanak egymásnak a népek feje fölött» (Babits). Van, aki, mint Josquin, megmutatja, hogy Észak és Dél lelkét még össze lehet foglalni egyetlen óriási ívben; aki, mint Palestrina, megmutatja, hogyan kell az emberiséget, egyház képében, a művészet kristályos teljességébe beleölelni. És van még egynéhány félelmes feladat: fel kell idézni az ember tragédiáját, kegyetlen és hősi szépségében, mint Monteverdi; hideg szigorra igazni a legforróbb erőket s a legelemibb mélységekből feltörni a legnagyobb magasságba, tornyot emelve az évszázadok épülete fölé, mint Bach; kifejteni a Nagy Komédia kavargásából az emberéletet, mint gyönyörű formát, mint szivárványos, örök dallamot, s felemelni a végső harmónia magasságába, ahogyan Mozart; hősnek és vezérnek, kitárt mellel és szabadon odaállni az emberiség elére, mint Beethoven; egy mítoszát-veszített kornak zenéből mítoszt emelni, ahogyan Wagner; vagy még egyszer felfakasztani a Délből a melódia és a színjáték örök forrását, mint Verdi. Lesznek ebben a menetben aszkéták és életművészek, a karcsú hellén nemesség felidézői és a középkor rajongásától megszállottak, tavaszi heroldok és őszi sereghajtók, ujjongók és siratókedvűek, költő-zenészek, rétorok, komédiások; de lényegében

valamennyien ugyanazt a küzdelmet vívják — a kialakulás és elsötétedés ellen, életük árva fényének árán.

Ehhez a harchoz szükségesek a nagy formák. A küzdelem bennük, általuk folyik; épp ezért folyik érettük is.

*A formák.* Az európai zene formavilága, fejlődésének tetőpontján, tehát körülbelül az 1450 és 1850 között eltelt évszázadokban, a következő főbb típusokat mutatja:

Vannak formák, melyek szerkezetükben az *egységet* hangsúlyozzák, tehát ugyanegy téma- anyagra épültek. Ez az egység technikailag többféleképp valósulhat meg: bizonyos egyidejűséggel vagy széles egymásutánban. Bizonyos egyidejűséggel ott, ahol «független» szólamok egymás alapgondolatát veszik át s ez alapgondolat jegyében szövődnek össze, így a kánonban, fúgában; és széles egymásutánban, ahol a különböző szakaszok a legkülönbözőbb szempontok szerint alakítanak változatokat ugyanegy témából s ezen a módon épülnek komplex tömbbé, sorozattá: így a variációs táncformákban (*passamezzo*, *passacaglia*), a variációs szvitben.

Vannak formák, melyek szerkezetükben a *kettség* és *kontrasztot* hangsúlyozzák. Ennek az elvnek is többféle megvalósítása lehetséges. Az alapgondolat megismétlődik, de első kimondása és megismétlődése közé beékelődik egy ellentétgondolat (*dalforma*); vagy többszöri megismétlődései közé mindig más és más ellentét-szakasz ékelődik (*rondó*); esetleg ellentétes tömbökbe fejlődve, de egymással szoros kapcsolatban osztoznak a formán elő- és utószakasz, fő- és «mellék»-



gondolat (szonáta). Végül lehetséges az ellentétnek az a formája is, hogy a lassú fő-táncot gyorsabb másod-tánc váltja fel s ez a táncpár, mint alapvető formaelv, állandósul (bassedanse-saltarello, paduana-gagliarda, chorea-proportio, lassúfriss).

Vannak formák, melyek az ívszerű kibomlást, a *fokozatos haladást*, a háromtagúságot hangoztatják. Ilyenek a gregoriánus széles ív-alakzatai, az ó-görög strófa-elv (strophé-antistrophé-epodos) és a germán középkor «bar»-formái; elvük tovább él néhány újabbkori formaképletben is (nápolyi szonátatípus, wagneri operafelvonás).

Vannak végül *sokféleséget* hangsúlyozó formák, melyek különböző dallamok laza egymáshoz-illesztésétől eljuthatnak a szervesebb és szigorúbb összekapcsolásig. Így a sequentia, ez a szabad dallamfüzér, mikor egyes szakaszait megismétli; az estampida, ez a szabadformájú középkori tánc, mikor egy-egy központi témához kezd visszatérni. És így az a néhány klasszikus forma is, melyek 1500 és 1650 között a legfőbb átalakulások medréül szolgálnak, s melyek eredetileg kötetlen vagy láncszerűen összefüggő szerkezetüket ebben az időben szigorítják meg egységes alapmotivika keresztülvitelével: a motett, a chanson meg a belőle kiágazó madrigál, a kantáta és az opera.

De az ilyenfajta szerkezetváltozás arra figyelmeztet, hogy áttekintésünk nem lehet teljes, sem a főkérdésekre nem adhat választ, míg abból a sematikus feltevésből indul ki, hogy ilyen vagy amolyan formák *vannak*. Mert lényegében minden forma mindig úton van, mindig alakul, mindig *lesz* valamivé; s annál, hogy mivé lett, sokszor fontosabb maga az az irány, melyből ebbe vagy abba a stádiumba érkezett: fejlődési ener-

giája jellemzőbb e fejlődés végállomásánál. Különösen áll ez a hangszeres formák történetére. Mikor a kései, szigorúan többszólamú motettát átviszik hangszerekre s ott megszületik belőle a *fantázia* és *ricercar*: ezekkel együtt, ezeknek neve alatt indul ki az új formából bizonytalan útjára a *fúga* is; mikor a *chanson* átköltözik a hangszerek birodalmába s lesz belőle *canzon da sonar*: a szonáta lehetőségei is ott vannak már a levegőben; mikor a felelgető kórusok elvét a hangszeres együttesre kezdi alkalmazni, új értelme támad a *concerto* fogalmának. Mily jellemző, hogy a következő korszak uralkodó hangszeres műfajai: a sonata, a szinfonia, az *ouverture* — csupa nevet váltó alakzat, csupa értelmet váltó elnevezés! Aki tehát a formafejlődésnek csak végső állomásait követi, elaggást, mellékvágányt, felszívódást lát ott, ahol lényegében egyik forma megszületése változott-irányú folytatását jelenti a másik életének.

Épp ezért figyeljünk most inkább az eltolódások irányrajzára; ennek a rajznak nyugtalan görbéi fogják végeredményben képviselni számunkra az európai zene formáló akaratának erővonalait.

A formák legnagyobb része megteszi az utat az egytagúságtól a többszakaszosságig. Amelyik erre az útra alkalmatlan, az elsorvad. A «sonata», «szinfonia», kantáta, motett egytétéles művekből többtétéleseké válnak, a tánc-párból szvit alakul. (Egyébként aligha véletlen, hogy a 17. század négytétéles szvit-formájában egész Nyugateurópa találkozott: a német *allemande* és az olasz-francia *courante*, a spanyol *sarabande* és az angol *gigue*.) Kezdetről fogva csak azok a formák többtagúak, melyeket liturgikus rendeltetésük állított ilyen keretbe (mise, passió). De szimbólikus jelentőségű,



hogy minden «osztódó forma» egyben megteszi az utat a szigorúbb tartalmi koncentráció felé; a motett eltanulja az «utánzó» polifóniát, a szvit átalakul stilizált mozgástípusok egységes alaptervű láncolatává, a hangszeres műfajok túlnyomórésze pedig ugyanegy forma, a legtagoltabb s a legtöbb ellentétet összefogó európai szerkezet: a *szonáta* jegyében egyesül. Így maga a félszezen indult «sonata», így a szimfónia, a versenymű, a nyitány, így a kamarazene minden ágazata is, mely most van kifejlődőben, hogy (Weber szerint) «a tiszta gondolkodás zenei képletévé» emelkedjék. Még az olyan komplex formák is, mint az opera és az oratórium, melyeknek életrajza bizonyos ingamozgást mutat (tagolatlanság — részletes tagoltság — szoros egybefogás), félreismerhetetlenül magukban hordják azt a törekvést, hogy sokágú, egyközpontú szervezetekké alakuljanak; így lesz a «hangverseny-operá»-ból vezérmotívumokkal és ívformákkal átszőtt zenedráma, a többtagú, de lazább *ouverture*-ből egybeszabott, de belső tagozású nyitányforma. A fuga «ellentémák»-kal bővül, a dalból kiágazik a dalciklus, a szonáta közös alaptémára kezdi tételeit felépíteni; egységet és kontrasztot, haladást és sokféleséget hangsúlyozó formák végül közös ösvényen találkoznak: a *többtagú, egytervű* kifejezés vágya hajtja őket. A 19—20. század már a többtételeességet is sokallja, még szorosabb egységre szomjazik: a szimfóniából kibontakozik az egytételes szimfónikus költemény, a kantáta, motett, koncert, vonósnégyes egytételbe vonódnak össze... Az európai zene formáinak törekvési irányát így mégis csak egyetlen, világos vonal fejezi ki. A szándék alapján ugyanaz: átítatni a jelenségek világát egy központi gon-



dolattal és ugyanakkor e közös alaptervnek sokféle arcát megmutatni.

Ezekért a formákért, ennek a szándéknak égőve alatt folyik az európai zene nagy küzdelme a széthullás, a káosz és a halál ellen.

*Nemzetek osztozkodása.* És most, íme a zene nagy órái Európában, azok a nagy időszakok, melyeknek tűzijátékában a kontinens minden pontja és minden nemzete kigyúló fényekkel vesz részt, öntudatosan vagy öntudatlanul, egy-két ember vagy fejlett «közösségi kultúra» révén, hogy a nagy formákat s velük az európai lélek nagy válaszait az örök kérdésekre, ő is segítse kívívni valamiképpen. Nemzeti megoldások érlelődnek itt, de öntudatosan «az emberiség számára» érlelődnek; mert hiszen Európa férfikorát minden zenei áramlatnál jobban jellemzi a *világzene* gondolata. A művészet a teljes emberiségnek szól s benne minden népnek megvan a hivatása: «mikor bizonyos problémák megértek az ő számára, vagy ő megért bizonyos problémák számára, vigye azokat előre, ameddig küldetése terjed... ugyanakkor időtlen érvényűvé téve őket, amikor időszerűvé» (Fülep Lajos).

Hogyan történhetik ez az előrevitel? Régi zene-történeti megállapítás, hogy a formákat az olaszok találják ki, a franciák formulázzák meg, a németek tetőzik be és oldják fel. De a szerepek felosztása nem ilyen egyszerű. Láthattuk, hogy a nagy formáknak különböző gyökerei vannak a különböző népeknél s ezek a formák csak a felszínen, már a megmerevedések és összefoglalások pillanataiban csendülnek egybe, csak teljes kiforrottságuk állapotában találkoznak a közös szer-

kezetek égisze alatt. A latin kultúrák helyzetét az teszi különlegessé, hogy ezek a kultúrák mindig csak saját formáikat fogadják el. A motett, a klasszikus szimfónia- és kamarazeneirodalom sohasem vert gyökeret Olaszországban; Beethoven és Wagner erős francia visszhangját jórészt az magyarázza, hogy itt a IX. szimfóniából «Fantasztikus szimfónia» lett, az «Istenek alkonyá»-ból «Fervaal», «Trisztán és Izoldá»-ból «Pelléas és Melisande», vagyis Beethovenból Berlioz, Wagnerből d'Indy és Debussy. Minden népnek az kell, ami az övé; de nekik elsősorban, döllyfös, exkluzív öntudattal. A Dél és a Nyugat nemcsak formákat találnak ki, de forradalmakat is e formák feloldására; csak hogy az ő romantikájuk mindig megkezdő-, sohasem betetőző- vagy túlfeszítő-jellegű. Így születik meg a «formátlan» zenedráma Itáliában 1600 táján, az ábrázoló szvit-zene Párizsban 1700 körül, így indul ki az irodalmi és képzőművészeti programot követő *musique descriptive* Franciaországból Berliozzal és Félicien Daviddal, később az impresszionistának nevezett zenei forradalom Debussyvel. Németország és Anglia helyzete más; ide a legtöbb formai impulzus a latin országokból érkezett. Észak forradalmai a készet folytatják, de olyan arányokban és olyan távlattal, amilyenről az idegenből jött «kész» sohasem álmodott (Schütz, Purcell, Gluck, Haydn), vagy a szintézisnek és halmozásnak olyan fokához jutnak el, mely már egyértelmű a feloldással (Wagner, Strauss). Nem véletlen, hogy Németország «dinamikus» korszakban, barokk formákkal lép be a zenetörténetbe; itt a legnagyobb klasszikusok is romantikusok voltak déli értelemben, ahogyan viszont délen a legnagyobb romantikus

újítók, Monteverdi, Jommelli, Domenico Scarlatti, Verdi is bizonyos klasszikus vértetben vívják meg harcukat. Az északiak talán jobban bíznak az önkéntelen alakzatokban s az élet végső, megbékülő formábasímulásában, oldott formákon át is; olaszok és franciák talán fenyegetőbbnek érzik az élet gazdátlan széthullását s ezért folyamodnak keményebb és szigorúbb, «anyagszerű» szerkezetekhez, forradalmiságukban is meghatárolt koncepciókhoz. A konkrét és anyagszerű latin melodikából úgy nőnek ki ezek a tiszta, szigorú szerkezetek, mintha magának az anyagnak ösztönös akaratából születnének; a német melódika elvontabb — ezért szövevényes, konstruktív formavilága is lényegében kódösebb és anyagszerűtlenebb.

Van azonban az európai egység ritmusán túl is egy mélységes közösség Dél és Észak között: a népzene mindkét világtájon még a 16—18. század folyamán átadta felgyúlt energiáit a műzenei mozgalmaknak s maga, mint kifosztott örökhagyó, mint elapadt tápláló-közösség, háttérbe vonult, homályba merült. Délen és Nyugaton ez a folyamat előbb ment végbe, mint Középeurópában, Keleteurópában épp csak hogy megindult, a legszélsőbb nyugaton napjainkban újhodik meg. A műzene legnagyobb erőfeszítései, erupciói mindenütt az ilyen átruházási korszakokra esnek; utánuk a népi háttér jóformán láthatatlanná válik, vagy alakot cserél. Mégis, lappangva és fátyolosan, e népzene hangja is élő hang maradt s egyes fordulókon, válságok idején bele-beleszól a történelmi folyamatba; a klasszicizmus sokszor és sokhelyütt az ő hatásuk alatt gördül át romantikába. Ahogyan a Dunamedence és Keleteurópa



is népies romantikájukkal lépnek be a zenetörténetbe a 19. század folyamán.

*Klasszicizmus, romantika.* Mit jelentenek s milyen történelmi helyen állanak ezek a fogalmak az európai formák hullámvázában?

A kettő végeredményben *egy*: kétarcú, tragikus folyamat, melyben a nyugati ember megragadja, kifaragja, felemeli és elejti a maga művészetének nagy formáit.

Európa «férfikorát» három nagy zenei kulmináció keretezi be: két nagy határhegylánc s egy közbülső vonulat, mely szinte felében tagolja a teljes fennsíkot. 1560 és 1860 között terül el ez a három hegygerinc: három kimagasló csúcsát az 1590, 1720 és 1800 körüli évek jelzik. Mindhárom vonulatot klasszicizmusnak és egyben romantikának nevezhetjük: klasszicizmusnak a felemelkedő és kulminációs oldalukat, romantikának a «túlsó oldalt», mely új felszökéseken és új kiugró sziklatömbökön keresztül, lejtősen visszahajlik a síkságra, vagy átível az újabb hegygerinc felé. Az első vonulat klasszikusai Palestrina, Lasso, Vittoria, romantikusai Marenzio, Gesualdo, Gabrieli, Monteverdi, Schütz. A második klasszikus korszak Bachban, Händelben, az idősebb Scarlattiban delel s Vivaldival, Emanuel Bach-hal, Stamitz-cal érkezik a romantikába. A harmadik vonulat klasszikus oldalát Mozart, Haydn, Beethoven delelése jelenti, romantikus lejtőjét Weber, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, Verdi kibontakozása. A közbülső lejtők egymás felé hajlanak: Schütz ugyanúgy elődje Bachnak, ahogy utódja Monteverdinek, és a Bach-fiúk ugyanúgy előké-

szítói Haydnnak, Mozartnak, ahogyan utóhangjai apjuk művészetének.

A hegytetőn innen más a világ képe, mint azon túl; a legfőbb különbség abban áll, hogy felfelémenet a csúcsok örökkévaló biztonságát érezzük a fejünk felett, a csúcsokon túl pedig elfog a magányosság, az aláhajlás és a kétség érzése. Felfelémenet túlon túl elegendő a kevés is, lejövet a sok sem elégít ki. Valami belső biztonság meglazult vagy elveszett útközben; ezt kell pótolnia a fokozott terjeszkedési váagnak, a lázasabb és szerelenebb érzelmi életnek. Palestrina, Mozart még beérhették a zenei gondolkodás szigorú anyagszerűségével, a legszükségesebb eszközökkel, a legteljesebb takarékossgal, megszürt, kevés beszéddel; egész harmóniai és ritmikai szókészletük egy körben mozog s aránylag korlátolt. Tartózkodásuk mögött így is szakadatlanul ott lüktet az élet egyenletes, mély hullámverése, ott ég a végső kérdések tiszta izzása; fájdalom és nyugtalanság feloldódnak egy mindent megkoronázó harmóniában. Utánuk ez lehetetlen; a nagy formák belső igazsága kérdésessé válik. Figyeljük meg a madrigál életét Monteverdinél, egy fúgáét Bach öregkorában, egy szonátáét (vagy akár a IX. szimfóniáét) a «késői» Beethovennél. Utolsó igazolói e formáknak... vagy legalább is első nagy próbártevői. Ezek a művek az évszázados egyensúly határpontján állanak («szépség és téboly határán», ahol Goethe érezte Beethoven zenéjét) s ezt a határt már át is lépik; az egyensúly velük felborul s talán soha többé nem lesz lehetséges. Michelangelo kései műveihez hasonlóan, annyira netovábbját jelentik a műfajnak, hogy már alig

tartoznak a műfaj keretébe ; annyira önmaguk monumentumai, hogy kilépnek önmagukból. Talán ezen a határon, ebben a pillanatban kezdődik a romantika ; vagy talán nem is itt, hanem egy nemzedékkel előbb, amikor néhány művészen először ködlik fel az ilyen «zenefölötti zene» lehetősége.

1560 és 1800, Palestrina és Haydn kora számára a zenei kifejezés egyszerű, kevészálú alapképleteken nyugodott : amott a vegyeskaron, itt a tiszta kamarazenén. 1600 és 1850 számára a zenei gondolkodás alapeleme a tömeg, a maga erdőszerűségével, fényárnyék-hatásaival : amott a polychoria, emitt a nagyzenekari szimfónika. És itt is, ott is minden nyugvó alakzat egyszerre hullámszerűen kezd, a mozgás és az indulat újfajta szomszédosságával s lendületével. Ebben a földrengésben, mindennek megindulásában és felkavarodásában, diadalmaskodik a romantika.

Nem véletlen, hogy az új szellem keletre is elment ihletet keresni ; mert vele olyasvalami támad fel Európa zenéjében, amivel csak a keleti világban találkozunk : a zene újból varázslattá válik. A klasszikus világtájak beérik az emberi élet csendes, önmagában nyugvó zeneiségével, egy mindenre kisugárzó belső zengéssel ; a romantika kiárad a világba, felgyújtja a «zene századának» ünnepi fáklyáit s erőszakosan, zsarnoki követelés-sel előnti az élet minden zugát.

Hogy ezt megtehesse, minden kötelékét feloldotta. Nem hallgat, csak az ábrázolás igazságára (Monteverdi) ; csak emberileg legyen hű és kövesse a maga belső törvényeit : akkor minden újszerű «zaklatott stílus» és «végtelen melodika», minden fantasztikus alakzat és új műfaj, minden kísérlet



és torzó a helyén van, minden hangzat minden hangzattal egybekapcsolható (Liszt) és a kifejezés eszközeinek semmiféle korlátja nincs többé. Akik e nagy szabadságról lemondanak, mint Schütz a 17. és Brahms a 19. században, egy másfajta, csüggedtebb romantikus hősiességet képviselnek s a maguk korában inkább «ellenzék», mint fő-irány. Palestrina, Bach, Mozart, munkásságuk során, szinte öntudatlanul világnyelvvé forrasztották össze a korukbeli stílustömkeleget; Berlioz, Chopin, Liszt, Wagner öntudatosan egy franciánémet-olasz világidiómában szólalnak meg s azt harciasan meghordozzák Európában, mint az új világprogram nyelvét. De épp ebből a világnyelvből indul ki azután a 19. századi zene nemzeti széthullása, előbb a helyi koloritok, majd a népzene felkarolása révén. A fel- és alászállásnak ugyanaz a hullámmozgása itt is: előbb a részletből egész alakult, most az egészből újra részlet...

Ha a nagy formák és nagy megvalósulások világa valóban felköltözött az Olimpuszra: a romantika mérhetetlen nosztalgiát érez ez eltűnt világ után s ebből a nosztalgiából most sohasem látott, csodálatos tervek és formák fakadnak. Ez is, mint minden, ami belőle árad, varázslat. A régi zenének nem kellett a csábítás ilyen eszközeivel élnie, az azt kívánta, hogy *te* küzdj meg érte; de a romantika maga jön érte, «modern ember», kiszakít életed kerékvágásából, megmámorosít, megremít, leigáz, melledre térdel. Ha Palestrina és Bach nem érintettek mélyebben, Monteverdi majd lelkedbe markol, Vivaldi elbűvöl, Stamitzék manheimi viharzása lázba ejt; ha Haydnt lemosolyogtad és Mozart hidegen hagyott, Schumann és Chopin majd könnyeket facsarnak szemedből,

Liszt és Berlioz megtépi idegeidet, Wagner elkápráztat és megőrjít; játékszerük vagy, labdázhatnak veled mennytől-pokolig, kedvük szerint. Mágusok hatalmába kerültél.

És mert legjobban fáj a mulandóság s legjobban vonz, ami messze van: a zene most megtelik bonyolult nosztalgiákkal és körülményes leírásokkal. Minderre önmagában már nem is elegendő; a muzsikusi irodalmi igényei egyszerre megnövekszenek. A kompozíció önmagát hirdeti és magyarázza, tervrajzokat, programmot dolgoz ki, könyvet illusztrál, eposzt mímél, életrajzot ír, portrékat fest, de mindenekfelett végtelen álmokról beszél, határtalan vágyakról és hallatlan beteljesülésekről. Ki nem álmodott valaha siegfriedi győzelmeket, fausti megdicsőülést, romeói bolyongást, trisztáni halált, hans sachs-i megbékülést a nürnbergi reggelben, falstaffi keserű komédiát és szentivánéji tündérajátékot? Csak aki az ilyen álmokat nem ismeri, az szabadulhat, — nem Goethe, Shakespeare vagy a Niebelung-ének, hanem Wagner, Liszt, Berlioz, Verdi varázslatától. Szakítsd ki magad szűk életedből, légy hős, vezér, kalandor, élet-királya, szerzetes vagy ördög, Orfeusz, Nero, Lohengrin, Macbeth, Szent Ferenc, Rigoletto, Don Juan! Az élet minden részlete beszélni kezd, minden bűvópatak folyammá dagad, a valóság keretei széthullanak. A természet megcsillantja bűvös hatalmát; a mesének, mítosznak magunk leszünk a hősei. Művészet és szédülés, művészet és mámor: egy és ugyanaz. Az életet csak önkívületben tudjuk elviselni, — a zene is csak a végzet, az extázis és az örvény egyik formája. S ez a szakadatlan láz és ópiumos kábulat, amint felénk árad az utolsó romantikusok műveiből: ez a leg-

végső és legtöbb, amit Nyugat zenéje e kései órában önmagának és a tömegeknek adhat.

A felocsúdás mögött ott jár a kijózanodás. A romantikát nem egy ponton oly mély válság követi, hogy benne a teljes jövő bizonytalanná válik; a 19. század egy nagy csatavesztés és elzuhanás hangulatában lobban ki és ez a vereséghangulat, a kor Isteneinek Alkonya, nemcsak Tolsztojban, Nietzscheben és Ibsenben ölt testet, de Wagner és Verdi utolsó, ellentétes pólusok felől egymáshoz hajló műveiben is. Klasszicizmus és romantika tehát egyaránt úgy hamvadnak el, mintha valami gyógyíthatatlan, mély kórság, valami fel nem tartóztatható lankadás venne erőt Nyugat szellemén. Mégis, ameddig az ébrenlét napfénye s a varázslat holdja visszfényre talál, ameddig Apollon és Dionysos hangja visszhangzik az európai lélek mélyén: addig örökké van talaja és lehetősége a klasszicizmusnak és romantikának a nyugati ember zenéjében.

*Európa nem hal meg.* Európa zenéje sokszor változtatta hangját ezer év folyamán. Formai és hangzásbeli ideáljai néha teljesen kicserélődtek. Többszólamúság és ars nova, firenzei reform, mannheimi reform, impresszionizmus: 900, 1300, 1600, 1750, 1900 új meg új tájait nyitották meg e zene mélységes és bonyolult lelkének. Állandó csak az a magatartás maradt, mellyel döntő küzdelmeit vívta, küzdelmeit a nagy formákért, a tisztább eszméért. Ez a harcos attitűd ma sem gyöngült még, pedig napjainkban egy évtizedes forrongás zárul le, a 20. század reformja, melyről sokan azt hirdetik, hogy győzött, sokan, hogy kudarcba fult. (Bár a hangnemi keretek felbon-



tása éppoly kevésbé jelentett volna «győzelmet», mint napjaink formai rezignációja «kudarcot».) Bizonyos csak annyi, hogy ez is válság és katharizis; az esztétika új klasszicizmusról, új népiségről beszél, az «egyéniségek» hétszázéves zenetörténetét talán újból a «mozgalmak» története váltja fel. Ahogyan az újkor kezdetén Középeurópa lépett Nyugateurópa nyomdokába, ma úgy látszik, mintha Középeurópától Keleteurópa venné át a vezetést, — ha ugyan Musszorgszkij és Sztravinszkij, Bartók és Kodály kezdeményezése nem jut epigon-kezeken epizód-sorsra s valóban «magával hozhat» egy teljes földrészt a zenetörténetbe. De akár így, akár úgy, Európa nem halhat meg: ha Keleteurópában támad folytatója, oda költözik át a régi Cambrai és Firenze szelleme; akkor Keleteurópa zenéje tágul majd világzenévé s az itteni népdal humánuma emlékezik majd vissza, mai mesterek hangján keresztül, a legegységesebb humánusra. Vannak gondolatok, amelyek legyőzhetetleneknek bizonyultak; Athén és Róma is tovább élt a barbárokban, akik legyőzték őket — vagy ha közvetlenül nem élhetett tovább, feltámadott bennük, mint örökölt sors és ösztönös emlék, mint hívás és ígéret.

\*

Három fejezetben igyekeztünk áttekinteni a zene keleti és nyugati multjának főbb fázisait; három fejezetben, melyek egy roppant életrajz kiragadott részleteinek, világrészek futólagos térképének készültek, tehát nem is lehetnek egyebek vázlatnál. A teljes életrajz, a végleges térkép maga sem lesz soha több, mint vázlat; inkább probléma-

történet, mint «igazi történelem», inkább hangtalan kérdés, mint eldöntő felelet. Vázlatunk így is, ennyiben is az kívánna lenni, aminél több maga a nagy életrajz sem lehet: hírmondója olyan távlatoknak, melyeket az «elégült tudás» soha fel nem tárhat, — bátorítása minden kutató-láznak, — és hitvallás a mesterek mellett, akik újra meg újra vállalták az ismeretlen világ felfedezését.

---

# TARTALOM.

## ELSŐ KÖNYV.

### *Rendszerek és problémák.*

	Lap
I. Zene, elmúlás, idő, történelem. — Emlékezés, hagyomány, zenetörténet. — A zenetörténet születése .	5
II. A modern európai zenetörténet; főbb formái és irányelvei. — Felvilágosodás, klasszicizmus. — Romantika. — Realizmus, nacionalizmus, szak kutatás, szellemtörténet .....	12
III. A kutatás módszerei és erőfeszítései .....	27
IV. A végső kérdések felé. — Művészet, amely beke- ríthetetlen. — Az egységes fejlődésvonal akadályai. Különböző fokozatok egyidejű jelentkezése. — To- vábbi nehézségek: korszerűség és elavulás. — To- vábbi nehézségek: a zeneérzék különbségei. — A változás és megmaradás törvényei. — A zene- történet korszak-felosztása. — Művész, korszak és közösség. — Zenetörténet mint élettörténet ..	47

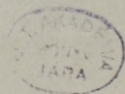
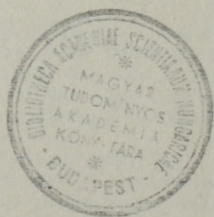
## MÁSODIK KÖNYV.

### *Három fejezet a zenetörténetből.*

- I. Egyszólamú kultúrák. — Változatok erdeje. —  
Gazdátlan zene. — Hangrendszerek, ősmelodika. —  
Hosszú élet, periférikus élet. — Az ó-világ zenei  
térképe Izlandtól a Tüzföldre. Kultúrnépek és  
barbárok. — Kína és Közép-Ázsia. — India. —  
Perzsia, Arábia, Egyiptom. — Judea, Kis-Ázsia. —  
Cigányok. — Görögország. — Bizánc, Róma, gre-



- goriánium. — Kelták. — A nyugati középkor világi zenéje. — Az énekmondó hivatása nyugaton és keleten. — Az alapelódia keleten és nyugaton 108
- II. A többszólamúság ifjúkora. — Hogyan születik az egyből a több? — Új szerkezetek. — Forma vagy szerkesztésmód. — Európa hangja. — Amit mind- ezért oda kellett adni. — Az új világ berendezkedik 149
- III. Küzdelem a nagy formákért Európában. — A szín- hely — A közönség. — A művész. — A formák. — Nemzetek osztzkodása. — Klasszicizmus, roman- tika. — Európa nem hal meg ..... 169
-



Magyar Tudományos Akadémia  
Könyvtára 4016.../1951... sz.

